

Université de Montréal

L'allégorie nationale à l'épreuve du cinéma : le cas d'Iracema

Par

Jean-Sébastien Houle

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en études cinématographiques

© Jean-Sébastien Houle, 2013

Ce mémoire intitulé :

L'allégorie nationale à l'épreuve du cinéma : le cas d'Iracema

présenté par
Jean-Sébastien Houle

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

James Cisneros
Président-rapporteur

Michèle Garneau
Directrice de recherche

Amaryll Chanady
Membre du jury

Résumé

Cette étude s'inscrit dans un questionnement entourant les notions d'identité nationale et de construction allégorique. Elle s'inscrit également dans une problématique touchant les questions de la matérialité de la littérature et du cinéma.

Dans la première partie de cette recherche, nous allons d'abord définir les notions d'allégorie et d'allégorie nationale. Par la suite, à partir de l'histoire d'Iracema, nous allons questionner deux œuvres qui travaillent la rencontre entre une autochtone et un blanc de manière distincte. La première œuvre est *Iracema : lenda do Ceará* de José de Alencar, un écrivain connu du XIXe siècle au Brésil. Véritable allégorie nationale de fondation, cette œuvre cherche à unir allégoriquement les différences sociales pour fonder une identité qui serait brésilienne. Le film *Iracema : uma transa amazônica* reprend cette histoire de construction nationale dans un contexte de dictature et montre ses contradictions et ses limites. En mettant l'accent sur les travailleurs et les marginalisés de l'imaginaire national, le film altère la sensibilité visuelle des spectateurs. Puisque l'œuvre de Bodansky et Senna se situe à la limite entre le documentaire et la fiction, nous avons posé notre regard sur les résistances qu'offrent des images documentaires à l'interprétation allégorique de la nation.

Mots-clés :

Allégorie

Allégorie nationale

Cinéma brésilien

Littérature brésilienne

Iracema

Cinéma documentaire

Imaginaire national

Abstract

This research explores the notions of national identity and of the rhetorical figure of the allegory. It also questions the materiality and the specificity of literature and cinema.

In the first part of this research, we will define the notion of allegory and the concept of national allegory. In the second part, inspired by the story of *Iracema*, we will analyze two specific works that narrate singularly the encounter between a native and a white man. The first work, *Iracema : lenda do Ceará* (1865) is by José de Alencar, a well-known mid-nineteenth century Brazilian author. In this novel, the author tries to construct a Brazilian identity by allegorically and fictionally binding together social differences. The second work, *Iracema : uma transa amazônica* (1974) by Orlando Senna and Jorge Bodansky is a contemporary version of the story, depicting the limits and contradiction of the concept of national identity. Filmed during the dictatorship, this film displays the people who are excluded and marginalized from the project of Brazilian identity. With Bodansky and Senna's work positioned in an ambiguous position between documentary and fiction, we will question the resistance exhibited by documentary images to the allegorical construction of the nation.

Key words:

Allegory

National allegory

Brazilian cinema

Brazilian literature

Iracema

Documentary cinema

National imagination

L'allégorie nationale à l'épreuve du cinéma : le cas d'Iracema

Résumé	i
Mots-clés :	ii
Abstract	iii
Key words:	iv
Remerciements	vii
 Introduction	 1
 I - Penser l'allégorie et la nation	 6
1. - Allégorie	6
1.1- La représentation allégorique	6
1.2- Allégorie et métaphore	7
1.3- Allégorie et symbole	10
1.4- Allégorie et narration	11
1.5- Allégorie et personnification	12
1.6- Lecture allégorique.	13
Partie 2- La Nation	16
2.1- L'idée de nation et la culture de l'imprimé	16
2.2- Processus de symbolisation identitaires : métissage et américanité	20
Partie 3- L'allégorie nationale et ses limites	23
3.1- Interpréter la nation : l'allégorie nationale et la « situational consciousness »	23
3.2- Les limites de l'interprétation allégorique et de l'allégorie nationale	27
3.3- L'allégorie nationale et le cinéma brésilien	29
Partie 4 : L'allégorie nationale et le contexte brésilien	36
4.1- Questions à propos de la « brésiliannité »	36
4.2- Allégorie nationale et récits de fondations	38
 II - Iracema : l'amour à tout prix	 43
1. - La séparation difficile : entre le modèle européen et le modèle brésilien	45
1.1 - L'ambivalence de la langue	51
1.2- Des relations productives	54
1.3- Des personnages plus grand que nature	58
1.4- Mourir d'amour	60
 III - Iracema : Uma Transa Amazônica ou « les veines ouvertes » du Brésil	 63
1 - Le Cinema Novo et l'esthétique de la faim	65
1.1- Le « miracle » économique	68
1.2- Affronter la censure	71
1.3- la Transamazonienne et l'Amazonie	73
1.4- Le retour du couple- entre l'imaginaire et les corps	75
1.5 – Le travail de la caméra et la posture documentaire	84
1.6 - Retour sur la distinction entre documentaire et fiction	89
1.7 – La force d'attraction de la fiction et l'allégorie en direct	93
1.8 - Une allégorie nationale poreuse	95
1.9- L'insoutenable tension : entre l'Amérique du progrès et le béton	96

Conclusion.....	102
Bibliographie.....	105
ANNEXE A : Traduction de la discussion en Bonus avec le DVD d’<i>Iracema : Uma Transa Amazônica</i>.	1

Remerciements

J'aimerais d'abord remercier ma directrice de recherche, Michèle Garneau, pour son dévouement, sa rigueur, son sens de l'humour, son engagement, sa patience et son amitié. Sans elle, rien de tout cela n'aurait été possible.

Merci également à Silvestra Mariniello, une professeure, mais aussi une amie, un soutien et une inspiration.

Merci à César Geraldo Guimarães pour son accueil au Brésil, son amitié, ses conseils et son éternel engagement envers les marginalisés de ce monde.

Merci à James Cisneros pour ces enseignements et sa passion pour le cinéma.

Merci à Olivier Asselin, Serge Cardinal et Walter Moser pour leurs judicieux conseils.

Merci à Alex Ferraz pour sa traduction de « l'extra » du DVD *d'Iracema : Uma Transa Amazônica*.

Merci à mes ami(e)s avec qui j'ai eu des discussions passionnantes ainsi qu'à ma famille qui m'a toujours soutenu.

À Edna de Cássia...

Introduction

Cette étude n'aurait jamais été possible sans un premier visionnement du film *Iracema : Uma Transa Amazônica* (1974) de Jorge Bodansky et Orlando Senna qui me marqua profondément. Ce film, longtemps censuré au Brésil, devint dès sa sortie en 1985 un véritable objet de culte. Considéré comme l'un des plus grands films brésiliens par de nombreux cinéastes, il eut une influence majeure sur la cinématographie brésilienne contemporaine. D'ailleurs, Fernando Mereilles, le réalisateur du film *Cidade de Deus* (2002), n'hésite pas à le qualifier de « plus grand film brésilien » :

À l'époque, j'étudiais l'architecture, et j'aimais le cinéma comme spectateur avant tout. Mais un jour, j'ai assisté à *Iracema*, et soudainement je connus une expérience qui me transforma. Le film m'avait enchanté. C'était tout autant sa réalisation que la représentation qui y était faite. Je compris à ce moment que mon futur était là. Ce film est si important pour moi, que sans hésiter je l'appelle le plus grand film brésilien. (Annexe A, p. 3-4)

Si ce film demeure actuel, c'est qu'il aborde des problématiques qui étaient et qui demeurent encore au cœur de la vie culturelle, sociale et politique du Brésil. En reprenant et en polémiquant avec un des récits fondateurs de l'imaginaire national brésilien, le roman *Iracema : lenda do Ceará* de José de Alencar, le film nous offre une actualisation de cette histoire d'amour à saveur coloniale.

Lorsque ma directrice de recherches me suggéra ce film, je ne savais pas du tout à quoi m'attendre. Moi, qui ne connaissait rien du Brésil, comment aurais-je pu penser travailler trois ans sur un film brésilien ? Après l'avoir regardé, j'avais compris. Je venais de subir un choc. La rencontre que je venais de faire avec des gens que je ne connaissais pas et que j'ai appris à connaître m'avait transformé. De mon Québec lointain, je venais de voir des gens différents, des gens à qui, visiblement, très peu d'attention avait été accordée. Ce choc, je voulais le comprendre...

Résolu à entamer mon mémoire sur cette base, j'ai commencé mes recherches. À mon grand étonnement, j'ai très vite constaté que très peu d'études avaient été consacrées à cette œuvre. Même

au Brésil, où nous avons eu l'opportunité d'effectuer des recherches, les études demeuraient rares. Certes, elle était restée censurée pendant un long moment, ce qui expliquait partiellement la chose, mais pourquoi ce manque d'intérêt de la part des théoriciens du cinéma ? Malgré tout, au fil du temps, j'ai trouvé quelques personnes qui avaient abordé le film. Xavier Ismail avait déjà écrit un article sur ce film intitulé : *Iracema : o cinema-verdade vai ao cinema* (2004) et César Geraldo Guimarães en avait fait une analyse dans un texte intitulé : *Os devires da terra na imagem* (2013). De plus, quelques critiques et théoriciens, comme Paulo Antonio Paranagua (1980), l'avait remarqué et quelques étudiants lui ont récemment consacré des articles comme c'est le cas de Marco da Silva Coimbra (2009) et de Claudio Aurélio Leal Dias Filho (2012). Ces différentes personnes discutaient de plusieurs choses comme l'imaginaire national, la posture documentaire et les relations avec les autochtones. Cependant, certaines notions, qui m'étaient alors totalement étrangères, revenaient fréquemment. Particulièrement dans le texte de Xavier, on parlait d'imaginaire national, d'allégories et même d'allégorie nationale. Étais-je passé à côté de l'essentiel de ce film, moi qui n'y avais pas vu une allégorie au premier abord ? Ainsi, j'entamais l'exploration de ces différents termes afin d'en comprendre le fonctionnement.

J'ai constaté assez rapidement que les rapports entre allégorie et nation avaient fait l'objet d'études diverses et variées. Les ouvrages de Fredric Jameson (1981,1986), Doris Sommer (1993), Homi K. Bhabha (1994) et Ismail Xavier (1982,1997) en étaient des exemples. Dans leur texte respectif, ces auteurs démontraient clairement le lien unissant l'imaginaire national et la notion de l'allégorie en tant que processus dialectique s'articulant entre le concret et l'abstrait. Puisque ces différents ouvrages questionnaient uniquement des livres ou des films, j'ai entamé la lecture du roman de José de Alencar. J'allais avoir, grâce à la lecture de Doris Sommer, un exemple concret de ce qui était entendu par l'allégorie nationale. Du coup, j'allais lire un livre qui était visiblement en lien avec le film que je voulais questionner. Les deux portaient *Iracema* dans leur titre. Ce ne pouvait pas être une simple coïncidence... Pour cette raison, je me résolus également à aller voir du côté des études sur l'adaptation pour aborder mon corpus. Les ouvrages touchant cette question sont légion, mais ils abordent rarement la matérialité des différents médiums en jeu et c'est ce qui m'intéressait. Contrairement à la littérature, nous sommes, au cinéma, face à des images liées à la

réalité, surtout dans le cas d'*Iracema : uma transa amazônica*. Dès lors, comment concevoir une notion aussi abstraite qu'une allégorie en passant par un élément aussi concret qu'une image de cinéma ? Je me posais des questions. Peut-être que le cinéma pouvait, par sa construction narrative, canaliser les images et provoquer une lecture au second degré qui serait allégorique ? Peut-être étais-je trop naïf et que je n'avais tout simplement pas compris le film de la « bonne façon » ? Peut-être que le film pourrait être à la fois allégorique et concret ? C'est à partir de ces questionnements que j'allais explorer les mutations que pouvait faire subir le médium cinématographique à une allégorie nationale littéraire. Cette recherche finirait peut-être également par expliquer pourquoi je n'avais pas lu une allégorie nationale en voyant le film la première fois.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous commencerons par apporter un certain nombre de clarification concernant les liens entre allégorie et nation. En analysant la notion d'allégorie, pour ensuite aborder la question nationale, nous serons à même d'examiner l'idée d'allégorie nationale. Nous pourrions ensuite comprendre le fonctionnement de cette notion dans le contexte brésilien. Nous le constaterons très tôt, la notion d'allégorie comporte deux pôles : un pôle représentatif et un pôle interprétatif. Les ouvrages traitant de rhétorique, que nous aborderons en premier lieu, ont comme particularité d'aborder l'aspect strictement représentatif de l'allégorie. C'est le cas des études comme celles de Tryphon (1856), César Chesneau Dumarsais (1729), Pierre Fontanier (1977), Olivier Reboul (1984), Henri Morier (1989) et George Molinié (1992). Les travaux concernant l'herméneutique allégorique, pour leur part, questionnent les enjeux de l'interprétation allégorique. Ils cherchent à réinsérer les contextes sociaux et l'expérience humaine au cœur du processus interprétatif. C'est le cas des travaux Fredric Jameson (1981,1986), Aijaz Ahmad (1987), Doris Sommer (1993) et Ismail Xavier (1982,1997).

Pour ce qui est de la question nationale, elle a également fait l'objet de nombreuses études. C'est le cas des ouvrages fondamentaux de Benedict Anderson (1983,1991) et de Gérard Bouchard (2001) que nous convoquerons. Intimement relié aux contextes sociopolitiques, l'imaginaire national existerait par les représentations artistiques qui le concrétisent. Selon ces théoriciens, la nation ne serait pas le fruit d'une essence transcendante qui nous unirait tous sous une même

langue, ethnie ou religion. Au contraire, Benedict Anderson le faisait remarquer, soulignant l'impact de la transformation culturelle amorcée par l'imprimerie sur le développement des différentes conceptions nationales, la nation serait une entité abstraite qui se construit et qui s' imagine à partir des représentations et des différents processus médiatiques qui en rend possibles la conception imaginaire.

Dans notre deuxième chapitre, nous démontrerons le fonctionnement de l'allégorie nationale dans le roman *Iracema : lenda do Ceará* de José de Alencar. Publié en 1895, il s'agit d'une œuvre dans laquelle l'auteur propose une vision idéalisée du passé colonial brésilien. L'émergence de cette fiction nationale est également reliée à l'avènement de l'indépendance institutionnelle du Brésil par rapport au Portugal ainsi qu'à la nécessité d'unifier le peuple sous une même identité nationale. Nous consulterons, pour mener à terme notre analyse, les théories de Roberto Schwarz (1988,1992), de Doris Sommer (1993), de Zilá Bernd (1995) et d'Amaryll Chanady (2000). En consultant les thèses de Doris Sommer concernant les fictions de fondations en Amérique Latine, nous pouvons déjà constater que la littérature a joué un rôle de premier plan dans la construction imaginaire d'une totalité nationale dans de nombreux pays en Amérique latine.

Iracema : Lenda do Ceará de José de Alencar raconte l'histoire d'amour entre un homme portugais et une femme autochtone. Celle-ci finira par donner naissance à un enfant métis. Cette rencontre et son déroulement, comme nous le verrons, permettraient de penser de manière condensée une situation sociopolitique bien précise. Il s'agit du moment de la construction de la nation et d'une identité brésilienne. Ainsi, l'amour passionnel qui anime la relation entre les deux personnages renverrait de manière allégorique à la nécessité d'unir les différences au cœur de la nation brésilienne en formation. Comme le rappelle Doris Sommer : « Erotic passion was less the socially corrosive excess that was subject to discipline in some model novels from Europe, and more the opportunity (rhetorical and otherwise) to bind together heterodox constituencies: competing regions, economic interests, races, religions» (1991, p.14). Ainsi, la conception romantique de l'Histoire cherche à provoquer l'avènement imaginaire d'une identité nationale brésilienne unifiée.

Dans notre troisième chapitre, nous questionnerons la transformation de l'imaginaire romanesque par la technique cinématographique afin de faire ressortir les limites de la lecture

allégorique. Contrairement aux mots qui renvoient toujours à des signifiants abstraits, le cinéma, par sa technique, nous conduit à penser à partir de signifiants concrets. Cette distinction fondamentale entre les mots et les images transforme le processus représentatif et interprétatif relié à l'allégorie. Notre étude s'attardera à montrer les résistances et les limites de l'allégorie à partir d'*Iracema : uma transa amazônica*. Étant un film qui mélange fiction et documentaire, le film maintient les spectateurs dans un entre-deux constant. Se situant entre un monde imaginaire et la réalité concrète, cette œuvre nous permet de poser des questions fondamentales sur les enjeux du cinéma. Comment interpréter une allégorie nationale face à des images intimement reliées au réel ? Qu'est-ce qu'une image documentaire ? Quel type de résistance l'imaginaire documentaire offre-t-il au discours allégorique ? Quelle est la place de la technique dans la construction du discours filmique et quelles sont les spécificités du médium cinématographique dans ce contexte ? Ce sont ces différentes questions que nous aborderons et qui, nous l'espérons, permettront d'éclairer la relation qu'entretient le médium cinématographique avec l'allégorie nationale.

Iracema : Uma Transa Amazônica (1974) reprend les personnages principaux et certains thèmes du roman Alencarien. Le titre de cette œuvre est d'ailleurs la référence la plus directe à l'univers romanesque. Bien que le récit proposé par Alencar fût repris plusieurs fois au cinéma, selon l'IMDB en 1917 par Vittorio Capellano et en 1949 par Vittorio Cardinelli, les copies demeurent extrêmement difficiles à trouver, si elles existent encore. La particularité du film de Bodansky et Senna est, comme nous l'avons mentionné, qu'il brouille les pistes entre documentaire et fiction. La possibilité de voir des individus ainsi que d'entendre leur véritable parole contribue à créer un choc entre le monde des représentations et la réalité vécue. Ismail Xavier mentionne d'ailleurs cet élément lorsqu'il discute du film : « It alters the visual sensibility of the spectators, teaches them to see many details of Brazilian daily life that, although they desperately call attention to themselves in the street, continue to be unseen, hidden by the shadow of the great governmental works- viaducts, stadiums, highways, and bridges » (1995, p. 334). Au final, c'est cette altération de la sensibilité des spectateurs que nous chercherons à expliquer et à comprendre.

I

Penser l'allégorie et la nation

Partie 1 - Allégorie

Dans sa définition la plus classique, l'allégorie est une figure rhétorique permettant d'évoquer une chose abstraite à partir d'une chose concrète. Étymologiquement, le terme *Allégorie* provient des deux mots grecs que sont *allos* renvoyant à « autre » et *agorein* signifiant « parler » (Aron, Saint-Jacques, Viala, 2010, p.10). En d'autres termes, il s'agit à la base d'« un procédé littéraire selon lequel, en parlant d'une chose, on parle d'autre chose » (2010, p.10). Cette définition, bien qu'elle soit largement diffusée et utilisée, ne fait pas l'unanimité dans les ouvrages de rhétorique. Dans les faits, il existe une multitude de commentaires de l'allégorie variant selon les auteurs et les époques. Avant d'entrer dans l'analyse de ces différentes notions, il convient d'abord de constater que l'allégorie s'articule selon deux pôles. La représentation allégorique ne peut exister sans la présence d'une interprétation allégorique. « Ces deux pôles sont eux-mêmes autrement dit, allégorie d'un point de vue créatif et d'un point de vue interprétatif, allégorie délibérée et interprétation allégorique, lecture et écritures allégoriques, allégorie comme réception et comme production » (Pérez-Jean, Eichek lojkine, 2004, p.13). Nous allons ici tenter de démêler ces deux axes afin d'avoir une idée claire de ce que nous entendons par représentation allégorique et par interprétation allégorique. Dans le cadre de notre mémoire, la clarification de ces deux notions nous permettra de mieux saisir ce que nous entendons par allégorie nationale et son rôle dans les arts.

1.1- La représentation allégorique

La représentation allégorique, ou l'allégorie comme production revient au créateur d'une œuvre. Par un jeu de référence, un artiste peut chercher à produire un sens allégorique dans l'optique de faire émerger une signification seconde à son texte. Les définitions largement répandues de l'allégorie abondent pour la majorité dans ce sens. D'ailleurs, Abdelhamid Bouchnak, dans son mémoire intitulé *L'allégorie comme discours politique dans Underground d'Emir Kusturica* (2010), en était arrivé à ce constat dès les premières lignes de son premier chapitre.

En remontant à l'un des plus anciens documents concernant la rhétorique, qui a pour titre : *Traité des tropes* de Tryphon¹, nous trouvons une première définition opératoire: « L'allégorie est un discours qui veut dire une chose au sens propre tout en présentant l'idée d'une autre en vertu, la plupart du temps, d'une similitude. » (Calvié, 2002) Bien que cette définition soit très élémentaire, elle a tout de même influencé de nombreux auteurs. En effet, dans son ouvrage majeur intitulé *Les tropes* et publié en 1729, César Chesneau Dumarsais définit l'allégorie d'une manière similaire à celle de Tryphon : « L'allégorie est un discours, qui est d'abord présenté sous un sens propre, qui paroît toute autre chose que ce qu'on a besoin de faire entendre, et qui cependant ne sert que de comparaison pour doner l'intelligence d'un autre sens qu'on n'exprime point. » (1729, p.178-179) Encore plus récemment, Georges Molinié, dans son *Dictionnaire de rhétorique* publié en 1992, reprend cette définition avec une légère variation; celle de la présence de tropes continués :

L'allégorie consiste à tenir un discours sur des sujets abstraits (intellectuels, moraux, psychologiques, sentimentaux, théoriques), en représentant ce thème mental par des termes qui désignent des réalités physiques ou animées (animaux ou humains), liés entre eux par l'organisation de tropes continués. (1992, p.42)

Ces définitions ont comme point commun de définir l'allégorie comme un processus figuratif permettant le passage du concret vers l'abstrait. Cependant, il ne s'agit pas de la seule figure rhétorique capable d'effectuer cette transition. La métaphore, par exemple, peut elle aussi amener une signification première à un deuxième degré.

1.2- Allégorie et métaphore

Cette constatation nous conduit à un autre problème, car la distinction entre l'allégorie et la métaphore devient conflictuelle. À titre d'exemple, selon Dumarsais, la métaphore est justement « une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un nom à une autre

¹ Il s'agit ici de l'édition de Léonard Spengel. Nous précisons ici l'éditeur du texte de Tryphon puisque plusieurs traductions sont disponibles et que la définition de l'allégorie qui lui est attribuée varie selon les différents traducteurs. À ce sujet, je réfère ici à l'étude de **Calvié, Laurent**.2002. *Notes sur la théorie de l'allégorie chez les rhéteurs grecs* disponible dans **Gardes Tamine, Joëlle** ed. 2002. *Allégorie corps et âme ; entre personnification et double sens*. Publications de l'Université de Provence : Aix-en-Provence.

signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit. » (1729, p.155). En ce sens, le rapprochement que Tryphon, Dumarsais et Molinié effectuent entre le concret et l'abstrait brouille les pistes entre la métaphore et l'allégorie. Comment pouvons-nous, dès lors, les séparer ?

Selon Pierre Fontanier, les deux figures rhétoriques que sont l'allégorie et la métaphore ne sont pas tout à fait identiques. Dans *Les figures du discours* publié en 1827 et réédité en 1977, Fontanier définit la métaphore de cette façon : « Les métaphores consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui d'ailleurs ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie. » (1977, p.99). Dans cette optique, la principale différence entre la métaphore et l'allégorie est donc dans le rapport analogique que la métaphore entretient avec l'abstrait. L'allégorie, au contraire, n'entretient, pour Fontanier, aucun rapport analogique entre son contenu concret et le monde de l'abstraction qu'elle est censée évoquer. Cette distinction lui permet de séparer ce qu'il nomme l'allégorisme² qui est justement une suite de métaphores « qui n'offre jamais qu'un seul vrai sens, le sens figuré » (1977, p.114) et l'allégorie comme :

Une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile. (1977, p.114)

Pour Fontanier, la représentation allégorique a donc une double structure et c'est justement ce qui la distingue de la métaphore. Puisque les deux niveaux de significations existent indépendamment l'un de l'autre, le lien entre la représentation et le monde abstrait ne peut pas aller de soi lorsque nous sommes face à une représentation allégorique. C'est pour cette raison que représentation et interprétation allégorique vont ensemble.

Olivier Reboul, visiblement influencé par les théories de Dumarsais et de Pierre Fontanier, avance une hypothèse encore plus éclairante pour comprendre cette distinction entre métaphore et

² Cette expression disparaîtra rapidement des manuels de rhétorique comme le rappelle **Vandendorpe, Christian**. 1999. *Allégorie et interprétation*. Article publié dans : *Poétique*, no 117, février 1999, p.75-94 disponible en ligne sur : http://www.ruor.uottawa.ca/fr/bitstream/handle/10393/12804/Vandendorpe_Christian_1999_Allégorie_et_interprétation.html?sequence=6

allégorie. Dans son texte ayant pour titre *La rhétorique* (1984), il affirme qu'il considère que l'allégorie est un enchaînement de métaphores :

L'allégorie est une suite cohérente de métaphores qui, sous forme de description ou de récit sert à communiquer une vérité abstraite. Elle a donc un sens littéral, que Perelman appelle phore, et sens dérivé, le thème; le phore est ce qui est dit, le thème ce qu'il faut comprendre. Aussi ne faut-il pas la confondre avec la métaphore, ni même avec la métaphore filée, suite cohérente de métaphores. Pourquoi? Paradoxalement, parce que l'allégorie ne comprend que des métaphores. La vraie métaphore, elle, comprend toujours des termes non métaphoriques et ne peut donc être lue qu'au sens figuré; l'allégorie, parce que tous ses termes sont métaphoriques, peut être lue selon la lettre ou selon l'esprit. (1984, p. 56)

Pour Reboul, la distinction entre métaphores et allégories se situe donc dans l'utilisation de termes figuré ou concret dans un énoncé.

Afin d'étayer son hypothèse, Reboul donne l'exemple de Voltaire cité par Fontanier : « *Il n'est point ici bas de moisson sans culture*. On peut voir, soit un sens littéral, soit un sens figuré. » (1984, p. 56). L'auteur rejoint ici Dumarsais lorsque celui-ci affirme que : « Dans l'allégorie tous les mots ont d'abord un sens figuré; c'est-à-dire, que tous les mots d'une phrase ou d'un discours allégorique forment d'abord un sens littéral qui n'est pas celui qu'on a dessein de faire entendre » (1729, p.179). Cette définition de la représentation allégorique suggère qu'il faut que l'auteur cherche à « faire entendre » une signification seconde, plus profonde que celle qui est observable à première vue à partir d'un sens littéral. Concernant la métaphore, Reboul expose une maxime de Confucius : « *L'expérience est une lanterne accrochée dans le dos qui éclaire le passé*. Elle est une métaphore filée; car *expérience* et *passé* sont au sens propre, font partie du thème et non du phore; la phrase ne peut donc être lue qu'au sens figuré » (1984, p.56). C'est ainsi qu'en présence d'une métaphore, nous sommes toujours conduits à penser une abstraction.

Cela dit, l'utilisation de l'expression de « terme métaphorique » par Reboul, qui permet de distinguer l'allégorie de la métaphore peut devenir problématique. En effet, Reboul démontre qu'il existe un rapport analogique entre représentation et abstraction à partir d'une figure qui requiert un agencement syntaxique. La métaphore se manifesterait sous forme de phrase. Cependant, est-ce qu'un « mot » à lui seul peut évoquer un rapport à l'abstrait ? Dès lors, nous sommes tenus

d'aborder la notion de symbole puisqu'« on part du particulier et on y découvre après coup du général (symbole) » (Todorov, 1977, p.239).

1.3- Allégorie et symbole

Comme le rappelle Tzvetan Todorov : « Nulle part le sens de « symbole » n'apparaît de façon aussi claire que dans l'opposition entre symbole et allégorie- opposition inventée par les romantiques et qui leur permet de s'opposer à tout ce qui n'est pas eux » (1977, p.245). En effet, les romantiques s'opposeront farouchement à une rhétorique dominée par la représentation allégorique. Étant une figure permettant d'approcher le monde des idées, tout en demeurant une construction rhétorique, l'allégorie a eu plusieurs fonctions au fil du temps. Par exemple, au Moyen-Âge, la représentation allégorique se fonde sur « la conviction qu'il existe un réseau analogique de correspondances entre monde réel et monde des idées, entre humains et divin » (Aron, Saint-Jacques, Viala, 2010, p.10). Pour les romantiques, cette idée qu'il est possible de représenter des éléments abstraits provoquant une interprétation commune s'oppose à une vision de l'art dans lequel l'individu cherche le « sublime » et la « singularité » dans son expérience esthétique. Cette recherche du « sublime » est influencée, entre autres par la philosophie kantienne et mise de l'avant par des auteurs allemands tels que Schelling, Schlegel et Goethe³. En terme linguistique, un mot peut évoquer une multitude de sens tandis qu'une phrase peut diriger l'interprétation. Bien que l'historique de l'opposition entre symbole et allégorie soit beaucoup trop long à faire ici, nous pouvons évoquer le célèbre écrivain Johann Wolfgang Von Goethe qui s'est fait l'un des porte-parole de ce débat entre allégorie et symbole. Pour lui, « le symbole produit un effet, et à travers lui une signification, tandis que l'allégorie n'a qu'un sens conventionnel et appris » (Vandendorpe, 1999, p.6). En ce sens, le terme de symbole est libre de sa signification et il n'a rien de didactique contrairement à l'allégorie qui a des visées pédagogiques.⁴ Elle impose une vision uniformisée qu'un auteur « cherche à faire entendre ».

³ Pour un historique de cette tendance symboliste, je réfère à **Todorov, Tzvetan**.1977. *Op. Cit.* Particulièrement dans la section *La crise romantique : Symbole et allégorie* ; 235-260

⁴ Walter Benjamin, dans sa thèse *Origine du drame baroque allemand*, s'opposera à la théorie symboliste pour préférer celle de l'allégorie. Comme il l'écrit : « L'esthétique romantique, dans sa quête d'une connaissance illuminée et finalement assez gratuite d'un absolu, a acclimaté au cœur des débats les plus simplistes de la théorie de l'art un concept de symbole, qui n'a du concept authentique que le nom. »⁴ La raison de cette hostilité par rapport à la théorie symboliste est due au fait que pour Benjamin, tout est allégorique. Le monde de l'art est lié avec des contextes spécifiques

1.4- Allégorie et narration

Ce détour par la métaphore, le symbole et l'allégorie, nous permet d'approcher les théories d'Henri Morier. Cet auteur est celui qui a fourni la définition opératoire pour le cadre de ce mémoire, en avançant que toute allégorie est, à la base, une narration. Son ouvrage majeur, publié pour la première fois en 1961, a pour titre *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Il nous fournit une piste pour comprendre la dynamique qui s'opère entre allégorie et symbole. Pour lui, ce qui compose la narration allégorique ce sont des symboles juxtaposés et non des métaphores. C'est ainsi qu'en opposition à la définition proposée par Olivier Reboul que nous avons observée plus tôt, Morier affirme que : « En réalité, l'allégorie n'est pas faite de métaphores, mais d'une *conjonction de symboles* » (1989, p. 69). Selon cette logique, l'auteur en vient à cette définition :

L'allégorie est un récit de caractère symbolique ou allusif. En tant que narration, elle est un enchaînement d'actes ; elle met en scène des personnages (être humains, animaux, abstractions personnifiées) dont les attributs et le costume, dont les faits et gestes ont valeur de signes, et qui se meuvent dans un lieu et dans un temps qui sont eux-mêmes des symboles. (1989, p. 65).

Cette idée que l'allégorie est un discours composé de symboles narrativisés est extrêmement importante dans le cadre de notre mémoire. C'est d'ailleurs cette définition de l'allégorie que nous retenons et qui nous utilisons pour continuer notre analyse.

C'est parce que l'allégorie construit un discours et dirige la signification des symboles qu'elle se fait pédagogique. En ce sens, la représentation allégorique vise la mise en place d'un système de référence visant au final à donner un sens spécifique aux symboles évoqués. Comme Christian Vendendorpe l'évoque :

Le symbole se comprend en intension, dans une opération mentale de zoom in qui vise à en cerner le grain et la profondeur, afin d'en tester les résonances intimes et d'en identifier les divers contextes de significations potentielles ; l'allégorie, au contraire, livre un symbole contextualisé dans une chaîne syntagmatique rigoureuse, et par là sémantiquement stabilisé, qui se comprend en extension, par mise en

permettant l'avènement de certaines représentations allégoriques et que même l'interprétation d'un mot isolé est conventionnelle et apprise.

relations d'une table de correspondances avec des données socioculturelles. (1999, p.7).

Ce sont ces données socioculturelles qui deviennent la clé d'une lecture allégorique des œuvres et qui suggèrent des codes spécifiques à l'interprétation allégorique. Nous reviendrons d'ailleurs sur cette notion sous peu. Mais avant, nous devons faire un détour par la question des personnages. En effet, si l'allégorie est une suite narrativisée de symboles qu'en est-il alors des personnages ou des personnifications? Devons-nous parler de personnages symboliques ou de personnages allégoriques?

1.5- Allégorie et personnification

Concevoir l'allégorie comme une suite de symboles narrativisés nous permet d'établir que les personnages évoqués dans les œuvres allégoriques seraient d'abord des symboles avant d'entrer en action et de devenir des personnages allégoriques. À ce sujet, Henri Morier analyse le célèbre exemple de la représentation de la justice, personnage tenant dans une main un glaive et dans l'autre une balance. Cette représentation est très souvent considérée comme l'incarnation par excellence du personnage allégorique. Pourtant, Morier en propose une analyse assez différente :

La justice, représentée sous les traits d'une femme debout, les yeux bandés en signe d'impartialité (car elle ne veut connaître aucun avantage de fortune ou de relation sociale), tenant un glaive d'une main et de l'autre une balance, est une personnification symbolique. Il est vrai qu'un usage assez impropre donne à cette fiction le nom d'allégorie. À notre avis, il faut que la justice s'ébranle, s'anime, agisse ou parle, pour mériter le nom d'allégorie. (1989, p. 67).

La différence fondamentale qu'établit Morier est donc qu'au départ, certains personnages ont une portée symbolique avant d'être narrativisés et de faire l'objet d'une narration allégorique. En ce sens, pour faire un lien direct avec le corpus de ce mémoire, les personnages principaux du roman que sont Iracema et Martim ont une portée symbolique. Iracema, comme nous le verrons plus en détail dans notre deuxième chapitre, est entre autres un symbole de la région du Ceará, de la communauté autochtone, de la nation brésilienne et de manière plus générale, de l'Amérique. Martim, au contraire, peut symboliser la Métropole, la civilisation et la culture. Puisque ces

personnages font partie d'une narration, ils acquièrent donc un rôle spécifique dans un discours qui devient allégorique, ce que Doris Sommer saisit très bien d'ailleurs dans son ouvrage *Foundational Fictions* (1993).

Récapitulons : dans le cadre de ce mémoire, ce que nous entendons par représentation allégorique est un agencement de symboles dans une narration qui, au final, dirige le sens de lecture provoquant l'avènement d'un discours spécifique. Dans cette optique, nous parlerons donc de personnages symboliques qui une fois narrativisés deviendront des personnages allégoriques. Maintenant que nous avons clarifié ce premier axe de l'allégorie, c'est-à-dire l'axe représentationnel, nous devons nous atteler au deuxième aspect soit : l'interprétation allégorique.

1.6- Lecture allégorique.

Comme nous l'avons mentionné au tout début de ce chapitre, le travail de l'allégorie ne s'arrête pas uniquement aux représentations allégoriques, mais il touche également à la question de l'interprétation. L'interprétation allégorique prend plusieurs noms soit : allégorèse ou exégèse allégorique. Elle fait partie du domaine de l'herméneutique. L'interprétation allégorique qui cherche constamment d'autres significations dans un texte devient la clé d'accès à une multitude de possibilités significatives. « En d'autres termes, il n'existe pas que des allégories élaborées par l'auteur et à sens unique, mais aussi des allégories que le public découvre dans l'œuvre; et dès ce moment, les interprétations différent, se multiplient » (Morier, 1989, p. 73).

Joëlle Gardes Tamine et Marie-Antoinette Pellizza, dans leur texte intitulé *Pour une définition restreinte de l'allégorie* (2002), proposent une terminologie spécifique pour comprendre la dynamique qui permet le passage du concret vers l'abstrait au niveau interprétatif. À ce sujet, elles effectuent une distinction entre les indices internes d'un texte et ceux qui lui sont externes. D'une part, les indices laissés dans le texte, comme des indications de lecture laissées par l'auteur, peuvent engager et provoquer une lecture allégorique spécifique. D'autre part, une intentionnalité interprétative, qui est régie par des contextes culturels et idéologiques particuliers, entre en jeu. « Le second sens, le deuxième degré, comme on dirait de manière courante, ne coexiste pas avec le premier. Il lui succède éventuellement, pour peu que la nécessité de l'interprétation allégorique se

soit fait jour » (2002, p.12). Cette concomitance de deux éléments est ce que nous nommons le dispositif allégorique. S'agissant d'un ensemble de données à la fois présente dans le texte et dans le contexte social dans lequel il est interprété, ce dispositif mène le lecteur vers une signification seconde. Ainsi, lorsqu'elles discutent de l'interprétation allégorique, elles affirment que : « Leur signification est culturelle et conventionnelle et elle paraît naturelle à celui qui les connaît, mais rien n'empêche de comprendre que *Pierre qui roule n'amasse pas mousse* signifie que celui qui voyage ne devient pas riche, ne se fait pas d'amis, ne s'encroûte pas » (2002, p.14). La lecture allégorique ne serait donc jamais totalement indépendante de notre propre expérience socioculturelle. Selon les mêmes auteures, la nécessité d'une interprétation allégorique se fait également sentir lorsque le lecteur a un soupçon par rapport à ce qu'il lit ou observe. En ce sens, il faut « soupçonner » le texte de contenir une autre signification, qui serait allégorique. Ce soupçon vient d'indices internes au texte, c'est-à-dire des indices linguistiques ou sémantiques, qui sèment un doute quant à l'interprétation du texte, nous conduisant à nous questionner sur l'existence d'un sens caché. C'est le cas par exemple dans l'*Iracema* de José de Alencar où sur la première page du roman, qui se veut d'une certaine façon énigmatique, nous pouvons lire : « À la terre natale, un fils absent » (1865, p.14). Cette forme d'énigme pose l'indice qu'il existe une signification autre que la littérale dans ce texte, une signification à laquelle le lecteur devra porter attention. C'est également le cas avec le film où l'indice provient, entre autres, de la référence directe au roman par le titre : *Iracema : uma transa amazônica*.

Ces indices internes sont corroborés par des indices externes qui sont culturels et contextuels. « Les indices externes font jeter sur le texte un regard scrutateur qui y repéra les indices internes » (Gardes Tamine, 2002, p.28). C'est ainsi que Doris Sommer, comme nous le verrons sous peu, peut établir un lien entre l'émergence de l'idée de « nation » au XIX^e siècle en Amérique latine et la construction allégorique de celle-ci dans de nombreux romans. Finalement, dans certains contextes spécifiques, l'allégorie peut devenir, par son caractère énigmatique, un message codé afin d'éviter l'exposition directe d'une pensée qui pourrait froisser certaines personnes ou qui conteste les pouvoirs établis. Ainsi, dans les contextes théocratiques, monarchiques ou même dictatoriaux, l'allégorie devient une façon de critiquer de manière subtile les pouvoirs en place : « Il est fréquent que, sur le plan de sa construction, de l'intention qui la gouverne, l'allégorie suppose une impossibilité à dire ou une volonté de ne pas dire. On peut hésiter à parler des puissants de ce

monde, pour éviter d'encourir leur courroux » (Gardes Tamine, 2002, p.27). C'est le cas de nombreuses œuvres littéraires et cinématographiques réalisées sous la dictature militaire du Brésil, entre 1964 et 1985. La lecture allégorique, tout comme la représentation, devient la clé d'accès à une critique du régime et contribue à la construction d'un discours de résistance sous-jacent au discours « officiel » de la propagande. Ismail Xavier, qui a fait de la lecture allégorique de l'histoire nationale brésilienne à travers différents films l'élément central de sa thèse (1982), mentionne justement que : « the censorship imposed by the authoritarian regime reinforced allegory as a pragmatic way to encrypt messages » (1982, p.8).

C'est ainsi que nous en arrivons à deux des fonctions de la représentation allégorique évoquée par Henri Morier qui provoquent deux postures interprétatives spécifiques:

1. « L'allégorie naïve, d'intention pédagogique » (1989, p.71) provoquant une interprétation monolithique et spécifique qui contribue à la construction d'un discours officiel.
2. « L'allégorie satirique, politique ou anti-cléricale » (1989, p.71) provoquant une interprétation ludique et critique des représentations officielles, permettant l'avènement d'un discours de résistance.

Le roman de José de Alencar se situe du côté de l'allégorie pédagogique puisqu'il cherche, comme nous le verrons, à forger un idéal de la nation brésilienne à la portée de tous.

C'est en ce sens que nous pouvons maintenant aborder la deuxième notion qui nous intéresse, soit : la nation. En tant qu'entité abstraite, la nation est intimement liée à la narration qui en est faite et à des contextes d'émergence spécifiques. Comme Benedict Anderson le suggère dans son ouvrage *Imagined communities* (1983), réfléchir la nation, c'est d'abord penser à partir des différents procédés narratifs, par exemple le genre romanesque, qui contribuent à la mise en place d'un imaginaire particulier et qui permettent l'émergence de la forme communautaire nationale.

Partie 2- La Nation

2.1- L'idée de nation et la culture de l'imprimé

Publié en 1983, *Imagined communities* est un des ouvrages ayant renouvelé la théorie en ce qui a trait à l'étude des collectivités et de l'imaginaire national. Dans son livre, Benedict Anderson questionne directement le lien entre les médias et la formation des communautés imaginaires nationales. L'auteur est guidé par deux questions fondamentales : comment émerge un sentiment national et qu'est-ce qui fait que les gens sont prêts à tout sacrifier, même leur vie, pour ce sentiment d'appartenance à une communauté ? De ces questions, Anderson tire une analyse particulièrement intéressante qui a pour point de départ la convergence entre l'imprimé, le capitalisme et la diversité des langues. Ce phénomène appartient à ce qu'il nomme le « print-capitalism » et qu'il définit comme suit :

What, in a positive sense, made the new communities imaginable was half-fortuitous, but explosive, interaction between a system of production and productive relations (capitalism), a technology of communication (print), and the fatality of human language diversity. (1983, p.43).

Ces trois éléments sont fondamentaux dans les transformations sociales qui ont menés à l'avènement des communautés nationales.

Selon Anderson, deux transformations sociales majeures ont émergé de cette convergence. Il s'agit de la chute de deux modes de pensée, l'un temporel et l'autre politique. Plus précisément, nous assistons d'une part à la chute de la pensée temporelle religieuse et d'autre part, à la fin des structures politiques que représentaient les dynasties. Phénomène récurrent, la chute des dynasties s'est effectuée presque partout dans les pays européens étudiés par Anderson. Au Brésil, le mouvement dynastique a survécu plus tardivement, dû principalement à la présence du roi du Portugal, forcé de migrer avec sa cour, à la suite des invasions napoléoniennes. Cela dit, l'auteur note que la chute de ces deux éléments est principalement due au fait qu'une culture de l'imprimé s'est imposée de manière progressive dans les sociétés. Ce phénomène est venu à la fois donner des

repères communs pour s'imaginer ensemble, mais également créer ce que Walter Benjamin a nommé un « homogeneous, empty time », temporalité qui permet de rassembler une foule d'individus différents sous une même conception du temps. « The idea of a sociological organism moving calendrically through homogenous, empty time is a precise analogue of the idea of the nation, which also is conceived as a solid community moving steadily down (or up) history » (Anderson, 1983, p.26). L'auteur repère alors deux formes de médiation par lesquelles peut être représenté ce type de temporalité : les romans et les journaux. La collectivité se « lit » à travers ces textes et prend conscience de son étendue et de ses limites. Dès lors, un sentiment d'appartenance à la fois temporel, géographique et linguistique se développe par les médias, ce que l'auteur nomme une *communauté imaginaire*. « It is imagined because the members of even the smallest nation will ever know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in minds of each lives the image of their communion » (1983, p.6).

La question de l'imaginaire est donc extrêmement importante dans le discours d'Anderson. En effet, c'est par la construction de symboles identitaires et leurs mises en relations dans des narrations, que s'institue un imaginaire solidaire entre différents individus. La construction d'un imaginaire favorable à certains individus et moins à d'autres devient le point central de sa thèse. En effet, pour l'auteur, il n'y a pas de bonnes ou mauvaises communautés, mais plutôt plusieurs façons d'imaginer la collectivité. La façon de s'imaginer ensemble qui prédomine depuis le XVIII^e siècle est *la nation*. Une question se pose alors: pourquoi avoir précisément inventé *la nation*? Pour Anderson, ce modèle est en adéquation parfaite avec un système capitaliste qui cherche à assurer sa domination. « It is imagined as a *community*, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship » (1983, p.7). Ce qu'Anderson fait ici ressortir, c'est une volonté d'uniformisation d'un modèle communautaire, dans ce cas-ci *la nation*, favorisant l'avènement et la conservation du capitalisme moderne. Ainsi, la construction d'un imaginaire unificateur qui passe principalement par l'impression en série de livres contenant des narrations nationales fût favorisée par un système de production en série. Ce même système était à son tour encouragé par un système capitaliste qui protégeait une certaine classe au détriment de d'autres.

C'est donc en grande partie par la production en série d'une multitude de romans et de journaux, que s'est construit et homogénéisé une conscience d'appartenance nationale. D'après ses propres données, environ 200 000 000 livres avaient déjà été manufacturés en 1600 (1983, p.37). En ce sens, l'avènement du « print capitalism » a engendré ce que nous pouvons ici appeler des « prints communities », sorte de communautés réunies dans le temps et l'imaginaire par des ouvrages imprimés. Anderson relève alors trois transformations sociales dues à l'avènement du « print-capitalism »:

1. « First and foremost, they created unified field of exchange and communication below Latin and above the spoken vernaculars » (1983, p.44).
2. « Second, print-capitalism gave a new fixity to language, which in the long run helped to build that image of antiquity so central to the subjective idea of nation » (1983, p.44).
3. « Third, print-capitalism created languages-of-power of a kind different from the older administrative vernaculars. Certain dialects inevitably were 'closer' to each print-language and dominated their final forms » (1983, p.45).

L'impact de l'imprimé est alors ce qui permet à la fois d'uniformiser un langage dans l'espace, de conserver un passé qui devient la mémoire culturelle d'une nation et de créer des langues dominantes qui acquièrent un pouvoir symbolique du fait qu'elles deviennent des langues légitimes et administratives. Cette question de la langue est d'ailleurs un élément très important dans le roman de José de Alencar.

Apparaît alors une autre notion fondamentale introduite par Benedict Anderson, soit celle du nationalisme officiel. Puisque l'impact de l'imprimerie et le développement du capitalisme sont intimement reliés, les journaux ainsi que les romans vont rapidement prendre une visée politique provoquant l'institutionnalisation de la littérature et la création d'une culture hégémonique. Comme l'indique Amaryll Chanady : « Puisque le consensus ne peut jamais être total, chaque société étant conflictuelle (et à moindre degré chaque institution), la légitimation est toujours le fait de certains individus (à l'exclusion d'autres) qui déterminent les objets légitimés ainsi que les critères choisis pour le faire » (1999, p.201-202). Pour Anderson, l'institutionnalisation passe par les corpus

scolaires, les institutions militaires, les musées et les anthologies de la littérature. Bien qu'il questionne principalement la formation des discours nationaux en Europe, un rapprochement est possible avec l'Amérique. Ainsi, au Brésil, l'imaginaire national fut forgé d'une manière assez minutieuse par l'élite de la société brésilienne. À titre d'exemple : « Dom Pedro II⁵ chérit particulièrement une institution, créée *sous ses auspices* également en 1838 : l'Institut historique et géographique brésilien (IHGB), la principale société savante et la seule académie du Brésil jusqu'en 1897, quand est fondée l'Académie brésilienne des lettres » (Enders, 2008, p.138).

Ce qu'entend Benedict Anderson par nationalisme officiel est principalement le nationalisme créé par les discours littéraires d'une minorité légitime qui cherche à maintenir et consolider sa domination. Ainsi, c'est bien parce que le groupe dominant au niveau économique est minoritaire qu'il a tout intérêt à construire un sentiment communautaire extrêmement fort au sein d'une majorité qu'il exploite et ce, pour éviter toute rébellion. La création d'une langue administrative et officielle a alors contribué à forger ce sentiment :

These nationalisms were historically 'impossible' until after the appearance of popular linguistic-nationalisms, for, at bottom, they were *responses* by power-group- primarily, but not exclusively, dynastic and aristocratic- threatened with exclusion from, or marginalization in, popular imagined communities. (Anderson, 1983, p.109-110).

La création d'un nationalisme officiel implique alors la création de discours nouveaux qui visent à cimenter la société tout en conservant le système économique capitaliste. En Amérique latine, comme le mentionne Eduardo Galeano : « L'idée de nation que l'aristocratie engendra ressemblait trop à l'image d'un port actif, habité par la clientèle mercantile et financière de l'Empire britannique, avec de grands domaines et des mines à l'arrière-plan » (1971, p.161).

Dans le cas de notre corpus, ces idées que sont la création d'une communauté imaginaire, d'un nationalisme officiel et d'un imaginaire collectif stable, trouvent un écho dans le roman d'Alencar de même que dans notre théorisation de l'allégorie. Comme nous l'avons précédemment définie, l'allégorie est une juxtaposition de symboles dirigeant le sens de la lecture. Anderson insiste

⁵ Dom Pedro II fut le dernier empereur du Brésil. Il régnera pendant de nombreuses années. Il est réputé philosophe par son intérêt pour la littérature, les humanités classiques et les sciences. Source : **Enders, Armelle.** 2008. *Nouvelle histoire du Brésil*. Éditions Chandeigne : Paris

ici sur la convergence entre l'imprimé, le capitalisme et la construction d'un discours officiel dans la construction de représentation allégorique provoquant une interprétation commune et partagée. C'est ce qu'il identifie comme l'idée de nation. Le roman *Iracema : Lenda do Céara* cherche à forger ce sentiment d'appartenance collective à un tout par la création d'une narration allégorique nationale à partir de certains symboles identitaires. Comme nous le verrons à l'instant avec les théories de Gérard Bouchard, afin de conserver leur domination, ce sont les élites qui ont construit de nouveaux symboles identitaires qui allaient être articulés dans des allégories. Ces symboles correspondaient à leur vision idéalisée du Nouveau-Monde.

2.2- Processus de symbolisation identitaires : métissage et américanité

Historien et sociologue de formation, Gérard Bouchard est l'auteur de plusieurs ouvrages dont celui qui nous intéresse particulièrement dans ce mémoire : *Génèse des nations et cultures du Nouveau Monde* (2000). Dans cet ouvrage, Bouchard cherche à retracer les différences et les ressemblances entre le Québec, l'Amérique latine et l'Australie, trois endroits qui ont dû composer avec un passé colonial. Dans le présent mémoire, la région géographique qui retiendra notre attention est l'Amérique latine.

Une des particularités de ce qui deviendra plus tard l'Amérique latine est la présence d'une multitude d'ethnies. À ce sujet, Bouchard nous rappelle « qu'à la fin du XVIIIe siècle, les populations d'Amérique latine comprenaient 20% de blanc, 26% de métis, 8% de Noirs et 46% d'Indiens. Au Brésil, où les Noirs furent longtemps majoritaires, on trouvait aussi des Turcs, des Japonais, des Syriens et des Russes, tout comme en Argentine » (2000, p.188). Devoir rassembler tous ces individus sous une même appartenance nationale exigeait une nouvelle conceptualisation des paradigmes identitaires. Bouchard parle de la nécessité de construire ce qu'il nomme une américanité, c'est-à-dire : un imaginaire national spécifique aux réalités du continent américain. Les autochtones qui représentaient une très grande majorité des occupants et une force de travail considérable pour les secteurs économiques dominants furent les premiers à subir l'impact de cette construction imaginaire:

C'est dans ce contexte de peuplement de très grande diversité et de double dépendance économique à l'endroit des Autochtones (qui fournissaient le gros de la main-d'œuvre dans l'agriculture, dans l'industrie, dans les mines)

et des métropoles européennes, que les membres de la minorité blanche- les Créoles principalement- ont entrepris de se constituer en élite, en porte-parole autorisés à élaborer des représentations globales de la collectivité, à lui forger une identité, à lui définir des orientations et à présider son destin. (2000, p.189).

C'est donc à partir de ces données propres au continent américain que s'est construit une américanité basée sur les intérêts de l'élite économique.

C'est en ce sens qu'au XIXe siècle, en Amérique latine, le métis est rapidement devenu un symbole identitaire fort. Puisque la réalité est de plus en plus compromettante pour l'élite en place, la nécessité de supprimer les écarts sociaux par l'imaginaire devient inévitable. Comme le rappelle Bouchard :

L'idée est née vers le milieu du XIXe siècle au Mexique et s'est progressivement diffusée au cours des décennies qui ont suivi : le seul moyen de réduire à coup sûr l'écart entre l'Indien et le Blanc serait de faire disparaître biologiquement le premier, en le fondant dans le second par le biais du métissage. Il s'agissait en somme de supprimer l'Indien dans sa culture et dans sa nature. Dès lors, on exalta le mélange des races, qui devint un thème national et même un mythe fondateur. (2000, p.210-211).

Le métis devient ainsi la possibilité discursive de sublimer physiquement et symboliquement l'écart entre différentes cultures. Cependant, nous croyons plutôt qu'il s'agit également de sublimer l'écart social entre les classes dominantes et les dominés. Quoi qu'il en soit, la majorité des ouvrages romanesque du XIXe siècle en Amérique latine font du métissage le centre de leur narration. C'est le cas par exemple du célèbre essai utopiste : *La Raza Cósmica* (1925) du mexicain José Vasconcelos.

Le symbole identitaire du métis a acquis un pouvoir extrêmement fort sur l'imaginaire social. Comme nous venons de le voir, il représente la possibilité de souder, par le discours fictionnel et la vie réelle, l'écart entre deux modes de vie fondamentalement différents, celui des blancs et celui des autochtones. Par contre, ce processus de symbolisation vise également à supprimer la différence culturelle des autochtones en l'incorporant à celle des blancs. Inévitablement, mentionne Amaryll Chanady : « ces discours mestizophiles cachaient souvent un désir de blanchir la population » (1999, p.36). Au Brésil, cette position se fait explicite.

C'est ainsi que se sont construites des communautés où la domination coloniale s'inscrit dans les récits et s'impose comme conception légitime de la nation. Par la création de symboles identitaires et leurs articulations dans des récits allégoriques, un imaginaire national se met en place au cœur des œuvres fictionnelles. Cette idée de métissage des races nous est d'une grande utilité dans notre analyse, puisque le récit de José de Alencar fait de celle-ci la caractéristique principale de son roman. Pour sa part, le film entre en polémique avec cette relation entre blanc et autochtone et offre une vive critique de cette relation inégale où la construction d'une américanité n'appartient qu'à une certaine partie de la population au détriment d'une autre.

Dans les pages précédentes, nous avons observé que la notion d'allégorie nationale était la mise en place de narration à partir de symboles identitaires spécifiques à des contextes socioculturels. Il faut maintenant comprendre comment nous pouvons, en tant que lecteur, cerner ces spécificités contextuelles menant à des lectures allégoriques.

Partie 3- L'allégorie nationale et ses limites

3.1- Interpréter la nation : l'allégorie nationale et la « situational consciousness »

Dans son texte publié en 1986 et intitulé *Third-World literature in the Era of Multinational Capitalism*, Fredric Jameson, un critique littéraire marxiste nord-américain, théorise une herméneutique de la littérature permettant d'établir les bases à l'interprétation allégorique. En proposant de soulever l'aspect sociopolitique des narrations dans certains contextes socioculturels, sous l'angle d'une opposition entre la littérature du « premier monde » et celle du « tiers monde », il cherche à identifier des caractéristiques récurrentes dans les œuvres qui ne font pas partie du canon littéraire occidental.

Ce que recouvre pour Jameson le qualificatif de « littérature du tiers-monde » est un ensemble d'œuvres littéraires dont les récits sont encore grandement influencés par les puissances impériales mondiales. Ces narrations ont comme caractéristique principale la présence d'enjeux identitaires reliés à la colonisation. Le terme « tiers monde », utilisé pour la première fois en 1952 par l'économiste et politicien Alfred Sauvy (Ashcroft, Giffiths, Tiffin, 2000, p.212), a pour but de délimiter durant la guerre froide les pays non-alignés, en marge des États-Unis et du bloc soviétique. C'est aussi un qualificatif que ce sont donnés les pays non-alignés pour signifier leur différence face aux deux grands mouvements idéologiques dominants. Le terme est rapidement devenu péjoratif évoquant les pays « en voie de développement », « sous-développés » ou « non rentables ». Nous observons également que le terme de littérature « postcoloniale », en 1986, n'était pas encore répandu dans les études littéraires, ce qui expliquerait l'utilisation du terme « littérature du tiers-monde » par Jameson. Bien que pour nous ce terme évoque inévitablement un nombre considérable de préjugés, comme nous venons de le noter, l'auteur ne semble pas avoir d'autre qualificatif à proposer pour décrire la condition spécifique qu'il cherche à analyser. Comme il le mentionne, en acceptant les différentes critiques que le lecteur pourra porter à son utilisation du terme:

I don't, however, see any comparable expression that articulates, as this one does, the fundamental breaks between the capitalist first world, the socialist

bloc of the second world, and a range of other countries which as suffered the experience of colonialism and imperialism. (1986, p.67).

Pour Jameson, le « tiers monde » correspond aussi à une condition économique spécifique sur l'échiquier mondial. Selon lui, le système capitaliste avancé, particulièrement aux États-Unis, sépare la vie privée de la vie publique provoquant l'avènement d'une culture basé sur l'individualisme et la disparition du contenu politique des œuvres littéraires.

One of the determinants of capitalist culture, that is, the culture of the Western realist and modernist novel, is a radical split between the private and the public, between the poetic and the political, between what we have come to think of as the domain of sexuality and the unconscious and that of the public world of classes of the economic, and of secular political power: in other words: Freud versus Marx. (1986, p.69).

À ce système capitaliste avancé, Jameson reprend et oppose la notion de « tiers monde » comme un lieu où sont encore réunie et imbriquée les deux aspects que sont l'expérience individuelle et l'expérience collective par un système économique qui maintient cette dépendance. Selon lui, le « tiers monde » est encore dans une période pré-capitalistique qu'il qualifie de période « primitive » ou « tribale » (1986, p.68) puisque ces pays viennent tout juste de sortir du joug des puissances impérialistes, sont nouvellement indépendants ou qu'ils se situent en marge des puissances impériales. Cette période se caractérise, selon Jameson, par l'interdépendance entre l'individu et la société qui, dans les formes capitalistes modernes avancées sont irrémédiablement séparés. Cette affirmation lui permet de formuler l'hypothèse que dans la « littérature du tiers-monde »: « the telling of the individual story and the individual experience cannot but ultimately involve the whole laborious telling of the experience of the collectivity itself » (1986, p.85-86).

Le but de son article est donc de démontrer que les histoires qui peuvent sembler relever de la sphère privée peuvent toujours être reliées à des contextes sociopolitiques et doivent être lues de manière allégorique. Cependant, Jameson va encore plus loin dans ses hypothèses. Non seulement les textes doivent être interprétés allégoriquement, mais ceux-ci sont spécifiquement des *allégories nationales*. Dès lors, une question se pose. Pourquoi préférer allégorie nationale à allégorie politique ?

Jameson répond à cette question en affirmant que la formation d'une nation est une étape fondamentale dans la formation sociale des pays qui cherchent à se déprendre du colonialisme et de l'impérialisme. Comme il le mentionne en tout début d'analyse, « Judging from recent conversations among third-world intellectuals, there is now an obsessive return of the national situation itself » (1986, p.65). Au contraire, aux États-Unis par exemple, la question nationale, selon lui, ne fait pratiquement plus partie des débats. Les constructions imaginaires qui découlent des romans du tiers-monde, doivent donc toujours être interprétées comme des allégories nationales. Ces œuvres témoignent du processus de construction identitaire sociale et de la nation comme forme première. C'est de cette façon qu'il en arrive à cette affirmation qui est le cœur de son article:

All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call *national allegories*, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel. (1986, p.69).

La lecture allégorique est donc pour Jameson le moyen d'approcher la représentation de la nation à partir des textes issus des endroits qui sont encore soumis au colonialisme ou nouvellement indépendant. Le lecteur lorsqu'il est confronté à de la « littérature du tiers-monde » devrait donc toujours interpréter le discours littéraire qui lui est proposé de manière allégorique. Cependant, comme Doris Sommer le rappelle: « Jameson both affirms too much by it (since clearly some « third-world texts are not « national allegories ») and too little (since « national allegories » are still written in the First-World by say Pynchon and Grass among others) » (1993, p.42).

Pour Jameson, les fictions qui peuvent sembler les plus personnelles - par exemple les histoires romantiques entre un homme et une femme, très fréquentes dans la littérature postindépendance du XIXe siècle en Amérique latine comme l'a analysé Doris Sommer- renvoient inévitablement à la sphère politique.

Third world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic- necessarily project a political dimension in the form of national allegory : *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society.* (1986, p.69).

L'auteur aborde ici un point très important concernant l'allégorie nationale et son lien avec la question politique. Au-delà de la simple représentation fictionnelle et littéraire qui renvoie à une conception politique de la nation, ce dernier établit un lien fondamental entre les valeurs symboliques des personnages et leur signification dans le système économique et politique en place. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, Iracema et Martim, les deux protagonistes du roman Alencarien, sont chargés de significations symboliques renvoyant à une partie de la société brésilienne soit : les autochtones et les colons.

Bien que la lecture allégorique permette de saisir le processus de construction d'une identité nationale dans des contextes spécifiques, Jameson souligne que ces contextes sont en mutation constante. C'est en ce sens que ce dernier parle de la lecture allégorique nationale en soulignant le caractère contextuel et dialectique de tous récits. Rappelant les thèses évoquées par Walter Benjamin concernant l'allégorie dans le drame baroque allemand, il avance que la lecture allégorique des textes du tiers-monde est une façon d'approcher le caractère historique et contextuel des narrations. C'est ainsi qu'il rejoint les deux axes de l'allégorie que nous avons relevés dans la première partie du chapitre. Comme il le constate :

If allegory has once again become somehow congenial for us today, as over against the massive and monumental unifications of an older modernist symbolism or even realism itself, it is because the allegorical spirit is profoundly discontinuous, a matter of breaks and heterogeneities, of the multiple polysemia of the dream rather than the homogeneous representation of the symbol. (1986, p.73).

C'est à partir de cette constatation que l'auteur propose le terme de « situational consciousness » comme étant la situation spécifique dans laquelle une narration peut émerger et doit être interprété. Comme il le mentionne, « I think in terms of *situational consciousness*, an expression I prefer to the more common term materialism » (1986, p.85). Cette dialectique entre le monde des représentations et les « infrastructural realities » est ce qui permet au final de saisir allégoriquement la vision de l'identité nationale proposée à travers un texte.

Pour résumer, Jameson propose ici une analyse de l'impact du capitalisme dans les narrations et sur le rôle des romans dans la construction identitaire nationale. De plus, il nous permet de saisir la lecture allégorique comme étant un moyen d'approcher par les récits, la réalité concrète

qu'ils cachent et qu'ils contribuent à forger. C'est d'ailleurs ce à quoi il réfère lorsqu'il parle de la « situational consciousness ». Cette idée nous sera d'ailleurs d'une grande utilité lorsque viendra le temps d'aborder l'Iracema de José de Alencar et également le film de Bodansky et Senna. Par contre, son utilisation du terme « tiers-monde » qui englobe, de manière un peu trop généraliste pour certains, des pays ayant des conditions économiques souvent largement différentes, de même que son recours à une identité collective qui se manifesterait uniquement sous la forme nationale, n'ont pas manqué de soulever les critiques.

3.2- Les limites de l'interprétation allégorique et de l'allégorie nationale

La critique du texte de Jameson la plus connue est celle d'Aijaz Ahmad. Ce professeur de sciences politiques est également un théoricien marxiste de la littérature. Bien qu'il soit l'auteur de plusieurs ouvrages d'une importance capitale pour les études postcoloniales ⁶, son article publié en réponse à celui de Fredric Jameson est celui qui nous intéresse dans ce mémoire. Cet article, qui a pour titre : *Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory"* (1987), cherche à déconstruire les présupposés épistémologiques sur lesquels se base la théorie de Jameson. Il conteste particulièrement les idéologies sous-tendant l'interprétation allégorique en critiquant la notion de « littérature du tiers monde » et l'idée de la « nation ».

Pour Ahmad, la notion de « littérature du tiers monde » pose des problèmes théoriques. Selon lui, elle est une façon de simplifier des problèmes complexes pour élaborer une théorie littéraire. L'utilisation d'une rhétorique qui suppose trois niveaux de développement (premier monde, deuxième monde et troisième monde) selon différentes régions a comme conséquence de produire une certaine hiérarchisation à laquelle Ahmad s'oppose. Pour lui, les manifestations littéraires sont toujours uniques et différentes même au cœur d'un même groupe. Elles ne sont pas réductible à un concept aussi vaste et général que celui de « littérature du tiers monde ». Il en arrive donc à ce constat:

I shall argue, therefore, that there is no such thing as a « third-world literature » which can be constructed as an internally coherent object of

⁶ Nous pensons ici à : **Ahmad, Aijaz**.1992. *In theory: classes, nations, literatures*. Verso : New-York and London.

theoretical knowledge. There are fundamental issues- of periodisation, social and linguistic formations, political and ideological struggles within the field of literary production, and so on- which simply cannot be resolved at this level of generality without an altogether positivist reductionism. (1987, p.4).

En effectuant cette simplification, Jameson se prive, selon l'auteur, d'une variété et d'une diversité d'œuvres qui apportent chacune des points de vue différents sur un même contexte culturel et politique. Par ailleurs, Ahmad nous rappelle l'utilisation fréquente par Jameson de l'expression unificatrice : « All third-world texts are necessarily... » (Jameson, 1986, p.69) et il ajoute que :

More than most critics writing in the US today, Jameson should know that when it comes to a knowledge of the world, there is no such thing as a category of the « essentially descriptive »; that « description » is never ideologically or cognitively neutral; that to « describe » is to specify a locus of meaning, to construct an object of knowledge that shall be bound by that act of descriptive construction. (1987, p.6).

La différence entre le « premier monde » et le « tiers monde » devient alors, la représentation généraliste de conditions de production et d'interprétation souvent très différentes existantes en même temps dans un même milieu.

Pour dépasser cette question idéologique et polémique, Ahmad imagine un monde dans lequel existe une multitude de positions différentes sans valeurs hiérarchiques. En ce sens, l'expérience du colonialisme et de l'impérialisme se retrouve aussi bien dans le « premier monde » que dans le « tiers monde ». Voici sa proposition:

One could start with a radically different premise, namely the proposition that we live not in three worlds but in one; that this world includes the experience of colonialism and imperialism on both sides of Jameson's global divide (the « experience » of imperialism is a central fact of all aspects of life inside the US from ideological formation to the utilisation of the social surplus in military-industrial complexes); that societies in formations of backward capitalism are as much constituted by the division of classes as are societies in the advanced capitalist countries; that socialism is not restricted to something called the second world but is simply the name of a resistance that saturates the globe today, as capitalism itself does; that the different parts of the capitalist system are to be known not in terms of a binary opposition but as a contradictory unity, with differences, yes, but also with profound overlaps. (1986, p.9)

Cette proposition suggère qu'il existe un nombre infini de stades du capitalisme, et, par conséquent, de niveaux de « tiers monde ». L'expérience du colonialisme et de l'impérialisme n'étant pas réservée à une seule partie du globe. Par conséquent, une lecture allégorique des processus de domination dans une oeuvre est toujours possible autant dans le « premier monde » que dans le « tiers monde ». Ahmad démontre alors qu'il y a au cœur de chaque collectivité des différences inévitables et que, par conséquent, chaque société est hétérogène. Un « tiers-monde » existerait alors pour chaque « tiers-monde ».

L'auteur en arrive donc à cette conclusion : chaque individu vit une expérience singulière du monde qui ne peut se réduire à une narration et encore moins à une narration uniquement nationale. La prétention de Jameson à proposer une herméneutique sous-tendue par la figure rhétorique de l'allégorie voyant derrière chaque personnage ou chaque situation une société dans son ensemble est, selon Ahmad, une généralisation extrême de la complexité de l'expérience coloniale. C'est en ce sens que nous parlons des limites de l'allégorie nationale

3.3- L'allégorie nationale et le cinéma brésilien

C'est à partir de ce point qu'il nous est possible d'aborder le cinéma et la question de l'allégorie nationale. Malgré leurs désaccords, les deux auteurs que nous venons d'approcher ont comme particularité d'aborder l'allégorie nationale du point de vue strictement littéraire et de démontrer les deux côtés d'une herméneutique de la littérature. Ces deux articles posent ainsi le bien fondé d'un tel questionnement : jusqu'à quel point pouvons-nous interpréter une nation entière à partir d'une histoire singulière ? Pour Fredric Jameson, lorsqu'il est question d'un texte du « tiers monde », le rapport entre les fictions et le politique s'entretient aisément. Pour Ahmad, l'interprétation allégorique est toujours idéologiquement orientée et nous prive de faire l'expérience de la diversité des formes que peut prendre l'expérience coloniale et l'expérience individuelle. Au cinéma, nous retrouvons certaines similarités avec ces théories basées sur la littérature bien que la relation avec les images proposent de nouvelles pistes de réflexion.

Lorsqu'il est question d'une narration cinématographique, certains auteurs affirment qu'il est possible d'effectuer une lecture allégorique d'une situation sociopolitique précise. C'est le cas,

par exemple, de l'ouvrage sur le cinéma québécois de Heinz Weinmann (1990) qui questionne, à partir de certains films québécois marquants, la dynamique d'affirmation et de désenchantement identitaire de la société québécoise. Au Brésil, le théoricien du cinéma Ismail Xavier effectue un travail similaire. Dans sa thèse, dont nous allons analyser les fondements théoriques, l'auteur prend comme point d'ancrage cette représentation allégorique de la nation brésilienne et son fonctionnement dans les films brésiliens des années 60-70 (1982).

L'auteur prend comme point de départ un moment historique très particulier dans l'histoire du Brésil et dans l'histoire du cinéma. Il s'agit de la période se situant entre le début des années 60 et la fin des années 70, période animée par la dictature. Pour lui, cette période est charnière puisqu'elle se caractérise par une volonté de la part des artistes et des intellectuels de s'opposer à la réalité néocoloniale dans laquelle le Brésil s'enfonce. Suite aux luttes populaires et aux débats sur le colonialisme ayant eu lieu en Europe et mis de l'avant entre autres par des intellectuels tels que Jean-Paul Sartre et Frantz Fanon, une prise de conscience s'effectue. On se questionne sur la place et le rôle du colonialisme dans les sociétés modernes et on propose des moyens d'en rendre compte et d'y résister. Cette volonté de changement, influencée par la prise de conscience d'une réalité spécifique au Brésil, considéré comme « sous-développé » par rapport à d'autres pays promoteur du « développement » comme les États-Unis ou la France, a provoqué l'avènement d'un art très politisé.

Influencés par les courants cinématographiques que sont le *Néoréalisme italien* et la *Nouvelle-Vague française*, les réalisateurs ont élaboré ce que Xavier nomme un cinéma du « sous-développement ». Véhiculé par de nombreux artistes, cette conception vise à penser le rôle de l'art dans la société et a pour but de développer une esthétique rendant compte des conditions de productions spécifiques à chaque pays de l'Amérique latine. L'idée avait émergé depuis un bon moment déjà. Comme le rappelle Xavier : « Fernando Birri, the Argentinean filmmaker, wrote about the question of a national cinema in 1962; Jorge Sanjinés developed experiments in the Ukamau Group in Bolivia beginning in the mid-1960 and a new Cuban cinema emerged in the postrevolutionary decade » (1982, p.2). Au Brésil, c'est l'idée du Cinema Novo véhiculée par Glauber Rocha avec le manifeste « A estética da fome » publié en 1965 qui a concrétisé cette idée. Ce texte est d'ailleurs suivi de très près par le manifeste publié en 1968 « Vers un troisième

cinéma» rédigé par Fernando Solanas et Octavio Getino. Dans ce document, les deux auteurs/réalisateurs en appellent à un cinéma qui reconfigure l'espace politique et l'espace visuel pour donner une nouvelle conscience sociale, une conscience révolutionnaire. Comme ils le mentionnent : « la révolution ne part pas de la conquête du pouvoir politique sur l'impérialisme et la bourgeoisie, mais du moment où les masses établissent la nécessité du changement et où leurs avant-gardes intellectuelles, sur des fronts multiples, commencent à l'étudier et à la réaliser » (1968, p.98).

Ces différentes tendances sont, comme le rappelle Xavier, une façon de concevoir la représentation cinématographique comme un terrain pour élaborer des discours sociopolitiques:

Leaving behind industrial dreams and acknowledging its material disadvantages, the new cinema assert its cultural value and ideological strength through its constant search for an original film style able to turn the scarcity of means into a channel for aesthetic experimentation. This implied the creation of an aggressive art cinema with national and political concern. (1982, p.1)

Ce nouveau cinéma a deux aspects fondamentaux. D'une part, les réalisateurs veulent une politisation de l'art par des thèmes et une esthétique spécifique. D'autre part, ils cherchent à provoquer une prise de conscience populaire sur la situation néocoloniale dans laquelle le Brésil et sa population évoluent. Globalement, on s'attaque au système capitaliste et à l'impérialisme par tous les moyens.

Pour revenir à la notion d'allégorie nationale, bien que Xavier reconnaisse que la question nationale n'est plus très en vogue à l'époque actuelle, elle a, selon lui, une importance capitale durant ces années. Comme il le rappelle: « The terms of the economic debate, with clear reflections for culture, assume quite a different color today. A particular idea of modernization, understood as a submissive insertion into the international hegemonic order, is now predominant » (1982, p.11). Mais à cette époque, l'imaginaire national devient le lieu pour penser les relations culturelles, économiques, politiques et identitaires des brésiliens. L'État providence n'étant pas encore mis à mal par la société néo-libérale et la globalisation n'étant pas encore totalement en place, il y a encore une possibilité de lutte hégémonique au niveau national. Dès lors, le cinéma permet, tout comme la littérature, de concrétiser et de penser en condensé ces différents enjeux. Retracer ces

différentes occurrences du discours allégorique sur la nation est donc le but principal de l'ouvrage de Xavier. Sa thèse se résume comme suit : « The aim of this book is to characterize, through the analysis of Brazilian films made between 1964 and 1970, the allegorical representation of national history and contemporary society developed by young filmmakers who deeply transformed film culture in Brazil » (1982, p.1). Mais ce travail n'est pas si évident. D'abord, comme il l'avance lui-même en prévenant le lecteur, les différents films faits à cette époque offrent tous une version différente et singulière de l'histoire nationale et de son devenir suivant les différents événements sociopolitiques.

Allegories of underdevelopment made in Brazil form part of a film practice marked by a strong belief in ideas and their role in historical changes. This belief was held with rare intensity, and the filmmakers' mood could quickly switch from hope to despair, following the up and downs of the political struggle. A lively cultural process made that period particularly dense in aesthetic proposals, which obliges me to cover a wide variety of filmic styles in this book. (1982, p.3).

Aussi, il s'agit d'une période historique très spécifique où il y a eu une conjoncture entre différents éléments permettant la lecture allégorique. Ainsi, l'auteur n'est pas totalement convaincu que cette analyse des films en tant qu'allégorie nationale peut s'appliquer aux films brésiliens d'autres époques, ni même à tous les films brésiliens de cette époque. Inspiré par Jameson, il fait une deuxième mise en garde : « The allegories studied here involve the careful consideration of a specific historical juncture, in a case study where it would be illegitimate to reduce the variety of representations into a sole master narrative, a supposed paradigm of any national allegory » (1982, p.8). C'est à partir de ces prémisses qu'il développe sa théorie de l'allégorie applicable aux films brésiliens.

Comme nous l'avons mentionné, le Brésil de cette époque est en pleine ébullition et les artistes, les intellectuels et la population sont préoccupés par la condition néo-coloniale dans laquelle leur pays se trouve. Cette crise occupe de nombreuses sphères sociales. Elle atteint le monde de l'art et celui de la politique. En ce sens, les cinéastes sont confrontés à de nombreux dilemmes et à de nombreuses questions. Est-il possible de reconfigurer l'imaginaire collectif ? Comment rendre compte des problèmes économiques et sociaux de notre société ? Quelle place accorder à la tradition populaire nationale ? Comme le rappelle Xavier, une des façons de rendre

compte de ces questionnements est d'allégoriser les questions. « For an art that faces such dilemmas, the image of the world becomes complex, and the tendency is, once again, to allegorize, that is, to condense an endless number of questions and experiences into a few individual characters whose life courses, nevertheless, represent a national fate, the destiny of an ethnic group or of a class » (1982,p.15). C'est ce qui est le plus visible dans le cinéma de Glauber Rocha où chaque personnage, comme dans *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), symbolise un groupe de la société qui s'articule dans une suite narrative, proposant un discours allégorique sur le Brésil. Rocha a d'ailleurs étiré jusqu'à l'éclatement les possibilités expressives du discours allégorique. *Idade da Terra* (1980) étant peut-être la limite la plus absolue des possibilités de l'allégorie. Il appartient ensuite aux spectateurs de décoder les messages présents dans les œuvres et d'interpréter la portée politique et militante des discours. C'est ainsi que l'auteur ajoute un autre élément définitionnel : « In allegory, the narrative texture places the spectator in an analytical posture while he or she is facing a coded message that is referred to an « other scene » and not directly given on the diegetic level » (1982, p.16). Nous pouvons ici nous demander à quel point un spectateur peut voir des allégories dans des récits cinématographiques ?

À cette question, l'auteur propose que toutes les œuvres durant cette période, même celle qui questionne la narration classique, puissent être lues comme des allégories nationales. Pour défendre son point de vue, il propose deux façons de voir le travail de figuration allégorique. Lorsque les indices laissés aux spectateurs sont évidents, le passage du concret à l'abstrait s'établit aisément et permet de concevoir la nation comme un lieu de lutte hégémonique. C'est l'aspect classique et pédagogique de l'allégorie. D'un autre côté, lorsque le spectateur est confronté à un film qui propose plusieurs éléments interprétatifs et que les indices pour une lecture allégorique sont diffus, le spectateur peut difficilement effectuer l'opération figurative qui permet le passage du concret vers l'abstrait. Comme le rappelle Xavier:

The greater the pedagogic impulse of the allegory, the more unmistakable is this signalization toward the national, as seen in *Black God, White Devil* (Rocha; 1964) or in *Macuïnaima* (Pedro de Andrade; 1969). In other cases, the accumulation of data creates the risk of fragmentation, making it more difficult to grasp national as totality; in these cases the tension between the clear meaning and the absurd challenges the interpreter. (1982, p.16).

Cette résistance et le risque de fragmentation par l'accumulation de données interprétatives provoquent une figuration imaginaire de la nation comme une entité fragmentée. Cet élément est d'ailleurs un des points d'ancrage de notre mémoire. Le film *Iracema : uma transa amazônica*, par le jeu qu'il propose entre la fiction et le documentaire, devient la pierre angulaire d'un questionnement sur les limites de la représentation et l'interprétation allégorique par l'accumulation de données difficilement allégorisables. Il évoque également la crise dans l'imaginaire national et les débuts du néo-libéralisme.

L'auteur va cependant plus loin pour comprendre la dynamique allégorique. Il propose que même si le cinéma nous confronte à une grande diversité d'images tout en proposant des narrations particulières, il demeure toujours possible d'effectuer une lecture allégorique. En ce sens, ces résistances au processus figuratif de l'allégorie, comme le montage/collage dans *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), doivent être interprétées comme des « allégories modernes » reflétant la crise dans l'imaginaire national. L'auteur propose d'ailleurs qu'elles soient lues comme telle. Plus précisément, s'inspirant de la pensée de Walter Benjamin, il parle d'allégories qui totalisent ou qui déconstruisent l'imaginaire national. Comme il le mentionne :

Based on these criteria, I try to take into account the change that occurs in the very meaning of the allegorical, in terms of the dialectics between fragmentation (which questions meaning) and totalization (which affirms it). This dialectics, as I have stated, is resolved differently in each film and allows for revelatory confrontations. (1982, p.19).

et il ajoute un peu plus loin :

Separation, clear display of elements; therefore a spatialization of forces, concepts, and flow of time- these strong allegorical traces encourage a characterization, film by film, of the mode by which the narrative portrays social experience, either in relation to the idea of a national-historical space or in relation to the question of the crisis of representation. (1982, p.21).

Nous nous arrêtons ici pour le moment en ce qui concerne l'allégorie nationale au cinéma. Ces clarifications étaient nécessaires pour comprendre la façon dont peut s'articuler une pensée allégorique au/du cinéma. Elle nous était également indispensable puisque le film *Iracema : uma transa amazônica* questionne justement cette construction allégorique de la nation en la confrontant

de manière directe à la réalité. Nous allons maintenant observer les problèmes auxquels la définition d'une identité brésilienne est confrontée.

Partie 4 : L'allégorie nationale et le contexte brésilien

4.1- Questions à propos de la « brésiliannité »

Dans son texte (1988), Roberto Schwarz montre comment les manifestations culturelles au Brésil témoignent de ce problème de construction de l'identité nationale. Selon lui, elle passe trop souvent par une généralisation de la complexité sociale. D'une certaine façon, il polémique avec les défenseurs d'une théorie culturaliste de l'identité brésilienne en recentrant les problèmes de luttes pour la représentation entre différentes classes sociales. À partir d'une analyse des tendances qui ont occupé les différents courants littéraires du Brésil, Schwarz illustre admirablement les luttes et les questions qui animent sa société depuis le XIXe siècle. Il expose des problèmes inévitables quant à l'authenticité d'une identité nationale et la création, que lui-même considère comme impossible, d'une « brésiliannité ».

Au Brésil, selon Schwarz, l'authenticité culturelle et la définition d'une identité nationale est un problème qui est souvent relié aux différentes influences venues de l'extérieur. Comme il le mentionne : « We Brazilians and other Latin Americans constantly experience the artificial, inauthentic and imitative nature of our cultural life » (1988, p.1). Cette perception de la vie culturelle est, à première vue, due au fait que le Brésil affectionne particulièrement la culture des pays « développés » et qu'il se réapproprie constamment ces différentes manifestations culturelles. À titre d'exemple, Schwarz mentionne les écrivains du XIXe siècle qui voyaient dans le modèle européen la possibilité de créer une nouvelle nation qui serait tout aussi importante que celle développée dans la métropole, mais qui inclurait les singularités propres au nouveau territoire. C'est le cas des écrivains comme José de Alencar, grandement influencé par les romans européens. Suivant une logique similaire, la réappropriation de la figure du cannibale au début du XXe siècle avec le mouvement anthropophage avait comme fondement l'acceptation de l'influence étrangère et l'élaboration d'une culture hybride à partir de cette constatation. Le meilleur exemple de cette tendance nommée anthropophagie est l'écriture du *Manifesto Antropófago*⁷ par Oswald de Andrade

⁷ Considéré comme un des textes fondateurs du modernisme brésilien, le manifeste anthropophage demeure un texte fondamental dans le refus de la tradition littéraire coloniale et dans la recherche d'une identité brésilienne « authentique ». Pour une étude plus approfondie de cette question, je réfère ici au texte de Walter Moser

en 1920. Celle-ci vise à faire du Brésilien qui digère l'étranger un être nouveau. Cela dit, comme le rappelle Schwarz, cette constante influence de la culture étrangère sur la culture locale apporte une redéfinition éternelle de l'identité nationale et comporte des problèmes en ce qui concerne la notion d'authenticité. Puisque les pays développés servent de modèles et que les artistes sont plus attirés par ces modèles que par la culture locale, la culture brésilienne se développe de manière discontinue à chaque nouvelle génération en fonction des nouveautés venues de l'extérieur.

À partir de ce point, on pourrait croire de manière logique qu'il faut arrêter d'être influencé par la culture venue de l'étranger et favoriser la culture locale pour résoudre le problème. Cette solution donne l'impression que, par la valorisation de la culture qui serait « purement » brésilienne et le rejet des idées venues de l'extérieur, il serait possible d'atteindre une certaine « brésilianité ». De ce côté également, des abus peuvent être commis. On imagine assez bien ce à quoi peut ressembler une politique ultranationaliste qui s'acharne à la tâche de définir le « vrai » Brésil. C'est ce qui a d'ailleurs été instauré lors de la prise du pouvoir par le régime militaire en 1964. Ceci a eu des conséquences sociales considérables. Comme le rappelle Schwarz : « in 1964 the right-wing nationalists branded Marxism as an alien influence, perhaps imagining that fascism was a Brazilian invention » (1988, p.2).

Selon Schwarz, la solution au problème de « l'authenticité » ne se trouve pas dans le rejet ou l'acceptation de l'influence étrangère. Au contraire, les jeux d'influences au niveau culturel lui semblent inévitables. Le problème réside ailleurs. La culture nationale officielle à laquelle les Brésiliens cherchent à s'identifier est l'apanage d'une minorité de personnes qui cherche à légitimer sa vision de la nation en éliminant les autres possibilités pour s'imaginer ensemble. Les différences entre classes sociales sont si importantes au Brésil qu'il est impossible de se penser collectivement sans provoquer un écart entre les représentations culturelles nationales et la réalité qu'elles sont censées représenter. La minorité, qui s'est lentement faite la porte-parole de la nation brésilienne tout entière, est la source même du malaise relié à la vie culturelle brésilienne. À l'aide d'un extrait d'un texte de Machado de Assis datant de 1897, Schwarz expose clairement la naissance du problème:

Meanwhile a kind of absurdity developed... a tiny intellectual elite separated itself off from the mass of the population, and while the majority remained almost entirely uneducated, this elite, being particularly gifted in the art of learning and copying, threw itself into political and literary imitation of everything it found in the Old World. So now we have exotic literature and politics, which live and procreate in a hothouse that has no relationship to the outside temperature and environment. (1988, p.5).

Ce développement d'une classe particulièrement éduquée et minoritaire au XIXe siècle s'est poursuivi tout au long du XXe et perdure encore en ce début de XXIe siècle. Schwarz y voit là une importante différence entre ceux qui font partie du corps politique et ceux qui en sont exclus. « In other words, the painfulness of an imitative civilization is produced not by imitation- which is present at any event- but by the social structure of the country » (1988, p.9). Le problème est donc que la minorité qui s'attache à définir la « brésilianité » cherche à éliminer les éléments qui ne correspondent pas à son caractère « authentique », alors que ce caractère « authentique » réside justement dans l'inclusion de ce qui est éliminé. C'est ce que le titre de son article « Brazilian culture : Nationalism by Elimination » évoque. S'il est absolument indispensable d'avoir une identité nationale, ce dont Schwarz doute d'ailleurs, elle doit donc au minimum être un « nationalism by consideration » qui passe par une prise en considération des différences économiques dans les possibilités représentatives au cœur de l'imaginaire culturel et national brésilien. Cependant, au XIXe siècle, l'élite politique, artistique et intellectuelle ne l'entend pas de cette façon.

4.2- Allégorie nationale et récits de fondations

Foundational Fictions : The National Romances of Latin America, écrit par la professeure Doris Sommer, fût publié en 1991 sous l'égide de l'*University of California Press*. Ce livre permet à l'auteure d'établir et d'exposer une thèse qui fournit une explication à la mise en scène d'histoires d'amour dans les récits nationaux apparus au XIXe siècle en Amérique latine et par lesquels s'articulent une vision sociale et nationale. En effet, les relations amoureuses semblent être une constante dans la majorité de ces œuvres littéraires. Bien que la plupart de ces récits aient longtemps été négligés par les études avancées en littérature, l'auteure entend bien démontrer que ceux-ci renferment beaucoup plus que de simples histoires d'amour.

Avant tout, il convient de définir ce que Doris Sommer entend par l'idée de *romance*, terme à la base de sa théorie.

« By *romance* here I mean a cross between our contemporary use of the word as a love story and a nineteenth-century use that distinguished the genre as more boldly allegorical than the novel. The classic examples in Latin America are almost inevitably stories of star-crossed lovers who represent particular regions, races, parties, economic interests, and the like. Their passion for conjugal and sexual union spills over to a sentimental readership in a move that hopes to win partisan minds along with hearts » (1993, p.5).

Nous comprenons alors que l'idée de *romance* comporte deux sens et que grâce à l'articulation entre ces deux significations, sa théorie prend forme. D'une part, l'histoire d'amour entre certains personnages et d'autre part, le genre narratif de *romance*, qui est allégorique, renvoyant les personnages et leurs relations à un projet politique de plus grande envergure. Toujours selon cette idée, l'auteure nous montre, à l'aide de différents exemples, qu'il existe une explication à ce croisement entre la politique et les histoires d'amour. Il s'agit du développement de ce qu'elle nomme « an erotics of politics » (1993, p.6). En ce sens, les relations amoureuses entre les différents personnages des romans en viennent à forger l'attitude politique des populations et à maintenir ou à établir un certain ordre politique.

Selon elle, l'apparition de ce qu'elle nomme les « foundational fictions » n'est possible que parce que les individus qui les ont mises en places y étaient prédisposés par une culture fortement européanisée. Par exemple, comme nous l'avons mentionné précédemment, au Brésil, les invasions napoléoniennes ont forcé la cour portugaise à quitter le Portugal pour s'établir en Amérique latine. Cet exil a conduit du même coup à l'importation de plusieurs idéologies coloniales et a contribué à forger une élite intellectuelle et politique. Bien que le Brésil hérite de l'intégralité de la cour, phénomène inégalé chez les autres pays latino-américains, Doris Sommer expose également le fait que les auteurs ont été influencés par les lectures disponibles dans les journaux et les livres issus du vieux continent. C'est ainsi que s'est formée une classe sociale qui a œuvré pour l'indépendance dans l'optique de fonder, dans la nouvelle terre qui deviendra l'Amérique du Sud, l'idéal européen de la pensée libérale. De plus, la création de mouvements indépendantistes dirigés par l'élite des

différents pays latino-américains trouve alors sa justification dans les livres locaux venus remplacer les ouvrages européens. Ainsi, Doris Sommer en vient à ce constat :

National romances would have been politically and socially premature before the mid-nineteenth century. That was when leadership passed into the hands of young men who were trained to respect Natural reason in the postcolonial liberal schools. They were also trained to desire Nature's most passionate alliances in the novels they read so ardently. (1993, p.12).

Dans cette optique, l'auteure insiste sur le fait que les romans de fondation sont tous enseignés dans les écoles et institutionnalisés à partir des années 30 afin de faire partie du patrimoine littéraire brésilien. À titre d'exemple, le romancier José de Alencar était un homme éduqué qui fit une brève carrière en politique et auquel nous devons la majorité des fictions de fondation brésilienne, particulièrement *O Guarani* (1857) et *Iracema : lenda do Ceará* (1865) qui sont toutes encore enseignés au Brésil. Ce sont tous des romans qui ont visé à proposer des modes des comportements sociaux acceptables pour les individus de la jeune nation.

Les deux principaux auteurs sur lesquels se fonde la théorie de Sommer, permettant le rapprochement entre l'idée nationale et la vie privée, sont Benedict Anderson avec son ouvrage *Imagined communities* (1983) et Michel Foucault avec *L'histoire de la sexualité* (1976-1984). À partir de ces deux références, l'auteure établit ce qu'elle nomme le « passionate patriotism » (1993, p.33). Pour ce faire, elle met en évidence les points communs de ces deux ouvrages. D'abord, tous deux se penchent sur l'histoire du corps. Chez Foucault il s'agit des individus, corps littéral, qui sont sexualisés. Chez Anderson, il s'agit plutôt d'un corps abstrait, imaginaire, qui fonde les nations. En ce sens, Michel Foucault propose une analyse de l'institutionnalisation des discours sur la sexualité, ce qui a eu pour effet de les rendre socialement acceptables et même utiles politiquement en fabriquant une forme de biopouvoir. Benedict Anderson, comme nous l'avons vue, aborde la création d'imaginaires communs par le biais de ce qu'il nomme « print-capitalism » processus permettant d'établir des imaginaires nationaux. C'est à partir de cette lecture parallèle que Doris Sommer établit des liens directs entre la pensée nationale et l'érotisme des romans nationaux. Cette dernière démontre que l'émergence de différents discours à la fois sur le corps sexualisé et le corps politique finissent par converger.

Au-delà des imaginaires partagés qu'ils mettent en place, les romans de fondation élaborent des « allégories nationales ». Bien que ce terme ait fait son apparition chez Fredric Jameson comme nous venons de le voir, Sommer tente de clarifier la notion en abordant les différents auteurs qui l'ont convoquée dans leur analyse. Dans ce dessein, elle explore dans un premier temps les théories de Walter Benjamin concernant l'allégorie. Principalement développées dans sa thèse sur *L'origine du drame baroque Allemand* (1928) et plus particulièrement dans le chapitre « Allegory et Trauerspiel », elles marquent un renouveau dans la pensée critique. Selon ce que Sommer en rapporte, Benjamin conçoit le travail de l'allégorie comme une constante reconduction et une réappropriation du sens dans le temps. Cette pensée contraste avec le symbolisme qui se détache de toute contingence humaine en séparant la nature de la culture dans une volonté d'éternité. Ce qui intéresse particulièrement l'auteure dans cette théorie est précisément le caractère dialectique de l'allégorie, toujours contingente à des contextes spécifiques d'émergence et d'interprétation, comparativement à la fixité que suggère la notion de symbole. Pour expliquer la différence entre les deux conceptions, elle cite l'exemple donné par Benjamin lui-même :

His prime example of the allegorical dialectic is the relationship between human history and nature, which was of course the Romantics' favourite instance of symbolic correspondences. But Benjamin takes care to point out a strategic difference between the figures: in symbol, nature is a hint of eternity and seems independent of culture; in allegory it is a record of human history and decay (Benjamin, 1928, p.167). (1993, p.44)

La lecture qu'offre Doris Sommer des différents romans de fondation est grandement inspirée de cette théorie, car selon elle, la conception politique et sociale de l'idée nationale et les relations amoureuses sont liées de manière allégorique. La relation amoureuse est donc toujours porteuse d'un message politique qu'elle alimente et vice-versa. L'analyse des narrations devient alors le moyen d'appréhender cette dynamique.

Cette relation d'interdépendance est également alimentée par le fait que les différents récits réfèrent à une époque lointaine dont les traces sont pratiquement inexistantes. Pour reprendre les exemples d'*Iracema* et *O Guarani*, les récits s'inscrivent dans un passé colonial largement antérieur à l'époque de leur écriture. Ces ouvrages servent donc de preuve historique à une nation nouvellement formée en quête de repères historiques. Ils aident alors à fonder l'origine historique de certains comportements sociaux tout en étant des fondations pour des allégories politiques

renvoyant à l'actualité. Comme l'affirme Sommer : « I am suggesting that some allegories , such as the ones I'll consider in the following chapters, may have no preexisting and eternal level of referentiality, but- like Nietzsche's point about the fiction empirical moorings- make themselves up, all the while attempting to produce an illusion of stability » (1993, p.47). En ce sens, ces *romances*, bien qu'elles aient très peu de liens avec le passé colonial tel qu'il s'est déroulé, deviennent des ouvrages de référence historiques. *Iracema*, à titre d'exemple, explique l'émergence de la nation brésilienne par la naissance d'un métis à l'époque coloniale. Plusieurs autres romans dont Sommer fait l'analyse servent également à inscrire les peuples dans le temps, à leur donner une origine qui explique leur condition actuelle. Donc, pour récapituler, les romans de fondations ont un double rôle. D'une part, ils servent de modèle historique et de justification chronologique. D'autre part, ils construisent des allégories renvoyant à la formation d'une nation. Ainsi nous pouvons désormais aborder l'analyse du roman de José de Alencar à partir des différents symboles qu'il articule dans une narration allégorique et plus spécifiquement en tant qu'allégorie nationale.

II

Iracema : l'amour à tout prix

« Ordem e Progresso »⁸

Le roman *Iracema : lenda do Ceará* a récemment fait l'objet de nombreuses analyses issues des théories postcoloniales. En effet, suite aux nombreux ouvrages concernant les enjeux de l'écriture et de la narration allégorique dans la construction imaginaire de différents groupes sociaux, les romans de l'époque romantique du XIX^e siècle au Brésil, souvent négligés par les critiques, deviennent des terrains fertiles pour explorer et effectuer une re-lecture de la construction de l'identité culturelle de la collectivité. Parmi les auteurs qui abordent cette question, nous nous basons sur quatre d'entre eux pour l'écriture de ce chapitre. Tout d'abord, l'ouvrage *Misplaced Ideas : Essays On Brazilian Culture* publié en 1992 de Roberto Schwarz ; ensuite, l'incontournable ouvrage de Doris Sommer que nous avons mentionné précédemment : *Foundational Fictions : The National Romances of Latin America*, publié en 1993 ; de même, le texte de Zilá Bernd s'intitulant : *Littérature Brésilienne et identité nationale (Dispositifs d'exclusion de l'Autre)* publié en 1995 ; et finalement, l'ouvrage plus récent d'Amaryll Chanady qui a pour titre : *Entre inclusion et exclusion- La symbolisation de l'Autre dans les Amériques*, publié en 1999. La nécessité de revenir sur ces différentes analyses du roman est attribuable au fait qu' *Iracema : lenda do Ceará* a acquis au fil du temps un statut d'œuvre exemplaire et fondatrice quant aux relations que les Brésiliens entretiennent avec leur culture. En effet, le discours que ce roman propose, attaché à une minorité éduquée du XIX^e siècle, est devenu le lieu d'une nouvelle lecture visant à observer les processus de construction de l'identité nationale brésilienne et, par conséquent, son rôle dans l'exclusion de certaines communautés de l'espace imaginaire et politique. De plus, il nous est nécessaire de passer par l'analyse de ce roman pour mieux comprendre la portée de l'œuvre cinématographique de Jorge Bodansky et Orlando Senna : *Iracema : uma transa amazônica*.

Le Brésil du XIX^e siècle est marqué par un événement important : la déclaration de son indépendance en 1822. En pratique, cette déclaration fait en sorte que les individus ne sont plus des

⁸ Il s'agit de la devise nationale du Brésil qui se traduit par « Ordre et progrès ». Nous la retrouvons sur le drapeau brésilien actuel.

sujets de l'empire Portugais, mais deviennent des citoyens brésiliens⁹. Il faut maintenant définir ce qu'est un « Brésilien » et le « Brésil ». Comme le rappelle Amaryll Chanady : « Toute stratégie identitaire collective (ethnique, nationale ou autre) procède forcément à une certaine homogénéisation en élaborant des critères d'appartenance, en forgeant des projets communs et en effectuant une réécriture sélective de l'histoire » (1999, p.32). Par conséquent, les romans n'échappent pas à ce mouvement et ils participent de manière active à la construction d'une identité nationale. Ainsi, au XVIIIe et XIXe siècle, où l'impact de l'imprimerie dans les nouvelles colonies devient considérable, il est possible d'observer le développement d'un imaginaire littéraire qui vise à assurer la stabilité politique du pays en formation. Les écrivains ont le meilleur des deux mondes. En écrivant des récits relevant de la vie privée qui renvoient à des comportements sociaux acceptables pour les individus de la jeune nation, tout en construisant une histoire qui justifie l'avènement d'une entité politique comme la nation, ils inventent le Brésil et imaginent la société à venir.

Iracema : lenda do Ceará de José de Alencar se situe dans cette mouvance. Publié en 1865, cette œuvre a connu un véritable succès et est encore considérée comme un chef d'œuvre de la littérature brésilienne, bien qu'elle ne fasse pas l'unanimité. Comme le mentionne Doris Sommer : « During his lifetime, José de Alencar was already venerated as the father of Brazilian literature. Although most critics persisted in ignoring him, Alencar had the singular distinction of actually being read by his contemporaries, even in remote outposts of the country, and of being paid for the books they bought » (1993, p.140). L'impact de ses romans dans la construction d'un imaginaire national au Brésil est donc non négligeable. L'ensemble de son œuvre devenant la fondation sur laquelle ériger une histoire nationale du peuple brésilien. En citant la préface du roman *Sonhos d'ouro* (1872) dans lequel l'auteur utilise le terme de « littérature nationale », Zilá Bernd expose les trois phases du projet alencarien :

1. La phase primitive ou aborigène (légendes et mythes de la terre sauvage) et mentionne comme exemple son propre roman *Iracema*.
2. La phase historique, où se vérifie l'union du peuple envahisseur avec la terre américaine, aussi bien que « la lente gestation du peuple américain » (*O guarani* et *Minas de Prata*)

⁹ « Le 7 septembre 1922, dom Pedro excédé par de nouvelles injonctions des Cortes, proclame l'indépendance du Brésil, sur les berges de la rivière Ipiranga, près de la ville de São Paulo. Le « cri d'Ipiranga » (« l'indépendance ou la mort ») est devenu la date officielle de l'indépendance du Brésil et la fête nationale par excellence. » - **Enders, Armelle.** 2008. *Nouvelle histoire du Brésil*. Éditions Chandeigne : Paris ; 138

3. L'enfance de notre littérature (*Tronco do ipê, Til et O Gaúcho*) » (1995, p.54).

Le roman *Iracema : lenda do Ceará*, qui correspond au premier stade du projet de construction de l'identité nationale, cherche donc à solidifier les bases symboliques permettant de définir le « peuple brésilien » par un retour aux premiers temps de la colonie.

Ce recours au passé ainsi que l'idéalisation qu'Alencar en propose contribuent à le classer parmi les auteurs brésiliens des mouvances indianiste et romantique. Cette caractérisation vient spécifiquement du fait qu'Alencar construit une identité nationale en faisant de l'autochtone un des personnages symboliques centraux de ses romans. En effet, « la dominance discursive fondée sur l'Indien comme symbole de la nationalité, créé au XVIIIe siècle, a été renforcée par l'œuvre d'Alencar qui a érigé l'autochtone en ancêtre mythique, en héros éponyme » (Bernd, 1995, p.54). Le récit qu'il nous propose dans *Iracema* est donc une histoire d'amour entre une autochtone et un Portugais nommé Martim qui se déroule dans un contexte des premières colonisations au cœur des « terres sauvages ». Ce roman n'est pas sans rappeler l'histoire de *Pocahontas* popularisé par la version de Walt Disney en 1995 ou le film de Terrence Malick ayant pour titre *Le nouveau monde* paru en 2005. Bien qu'Alencar ait écrit un autre roman qui aborde des thématiques similaires, *O Guarani* (1857), œuvre à laquelle nous pouvons appliquer sensiblement la même analyse, ce chapitre concerne particulièrement le roman *Iracema* par sa corrélation avec le film de Jorge Bodansky et Orlando Senna.

1- La séparation difficile : entre le modèle européen et le modèle brésilien

L'histoire que nous propose dans le roman *Iracema* relate l'amour passionnel d'un guerrier portugais et d'une autochtone. C'est par une rencontre fortuite durant l'époque coloniale entre Iracema « la vierge aux lèvres de miel » (Alencar, 1865, p.16) et Martim « un guerrier étranger » (1865, p.18) qu'est d'abord générée une mythologie de l'origine qui établit la première séparation entre le Brésil et l'ancienne métropole. En effet, l'époque coloniale représente à la fois un terrain propice à la rencontre de ces deux cultures et les bases d'une construction allégorique visant à établir les fondations historiques de la nation en gestation. Comme le rappelle Doris Sommer : « What could be more Brazilian and

proclaim independence from the Old World more clearly than casting the nation's protagonists as Indians and as those Portuguese who, turning their back to Europe, chose to unite with the native » (1993, p.147) ?

Comme Sommer le note, *Iracema* est un récit de fondation et participe à l'élaboration d'une allégorie nationale dans le contexte de la construction d'une nouvelle identité brésilienne. Le but à atteindre pour Alencar est celui de construire une narration sur laquelle vient s'imaginer la nation nouvellement formée. Pour lui, la nation brésilienne trouve ses racines dans les caractéristiques spécifiques à l'Amérique, particulièrement la présence d'autochtones. Cela dit, comme plusieurs critiques littéraires le soulignent, l'omniprésence de romans étrangers dans la colonie rend son projet difficile à accomplir. La création d'un imaginaire « authentique » doit se faire sous l'influence constante d'un imaginaire européen:

It is not surprising that Alencar thought of the novel only in terms of its French and British exponents. At that time, dozens of pirated translations of European novels were serialized in Brazilian newspapers, and local publishing houses turned out their own unauthorized versions of foreign best sellers. (Haberly, 1983, p.37).

À ce sujet, son roman s'inscrit dans la lignée des romans Européens comme ceux d'Honoré Balzac, François-René de Chateaubriand et Victor Hugo, œuvres qu'Alencar lit couramment, selon Roberto Schwarz (1992). En ce sens, même si Alencar cherche à valoriser la culture locale et populaire, son discours demeure tout de même attaché à la vision partagée par la minorité dominante de l'époque. Ainsi, selon Zilá Bernd : « L'œuvre d'Alencar ratifie la thèse selon laquelle les dissidences s'opèrent difficilement dans le domaine idéologique lorsque le discours hégémonique impose et légitime certaines idées comme “grandes idées”, qui sont répétées ensuite de génération en génération » (1995, p.54). Bien que le roman de José de Alencar vise à construire de nouveaux repères identitaires, selon de nouveaux paradigmes propre à son territoire, *Iracema* est la preuve tangible qu'il est difficile, voir impossible, d'échapper à l'influence culturelle d'un imaginaire littéraire dominé par les représentations coloniales. De toute façon, Alencar est pris dans un entre-deux et il n'a aucun intérêt à questionner les fondements qui justifient sa position privilégiée. Comme le mentionne Schwarz :

Alencar does not stress the contradiction between the European form and the local social scene, but he does insist on juxtaposing them- all this as a member

of his class, who could appreciate progress and the cultural novelties of his day, to which he had right access; but who also appreciated the traditional social relationships, since they justified his privileged position. (1992, p.65)

Cette position qu'Alencar occupe est bien évidemment celle d'une minorité d'individus faisant partie de la classe dominante du système capitaliste mondial qui s'étend au Nouveau-Monde.

Étant un intellectuel lettré, à une époque où la majorité de la population est illettrée, Alencar participe activement aux débats portant sur l'indépendance et les politiques qui vont contribuer à la gestion de la nouvelle république du Brésil. Il est à la fois avocat, orateur, homme politique et écrivain. À cette époque, la distinction entre ces différentes professions demeure encore floue et Alencar sait tirer avantage de cette ambiguïté. Comme le rappelle Doris Sommer: « For the nineteenth-century writer/statesman there could be no clear epistemological distinction between science and art, narrative and fact, and consequently between ideal history and real events » (1990, p.76). Ainsi, il comprend rapidement les enjeux de l'écriture et les pouvoirs d'un homme lettré sur une masse qui n'a pas les mêmes avantages. De plus, il est bien déterminé à écrire l'histoire brésilienne en favorisant ses propres intérêts de classe, se séparant ainsi de la réalité concrète de son pays. Comme le rappelle Schwarz:

By repeating the interest of his class, without criticizing them, Alencar thus reveals a crucial fact of Brazilian social life- the reconciliation of clientelism and liberal ideology-while at the same time denying its problematic nature, which explains his failure when it comes to another kind of conformism, that of common sense. (1992, p.66)

Il aurait pu en être autrement, à l'instar de Joaquim Machado de Assis qui se détache de la tendance romantique pour en venir à montrer les différences qui animaient sa société.¹⁰ C'est ce que Roberto Reis souligne. Dans le cas de Machado de Assis: « the narrator activates discrepant voices, without establishing precedence among them, questioning even his own version of the facts he relates » (1992, p.54). À l'inverse, dans le cas d'*Iracema*, plusieurs auteurs et critiques littéraires reprochent à Alencar sa vision idéalisée du passé colonial. Contrairement à la narration de Machado de Assis, celle de José de Alencar cherche à rendre historiquement crédible des événements de sa propre invention.

¹⁰ Nous pensons ici au roman *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas* publié en 1881. Ce roman est disponible en français sous le titre : **Machado de Assis, Joaquim Maria**. 2005 (1881). *Mémoires posthumes de Brás Cubas*. Édition Métailié : Paris

Dans *Iracema*, les nombreuses références faites à la vie des premiers temps, ainsi que la recherche de preuves historiques concrètes visant à justifier le récit, témoignent d'une grande conscience de cette possibilité de réappropriation de l'histoire par l'écriture dans un but politique. Par exemple, nous retrouvons un *Argument historique* à la suite du roman qui expose soi-disant les « faits » desquels l'auteur s'inspire. Le nom du héros Martim viendrait de Martim Soares Moreno qui « fut l'un des plus grands officiers portugais dans la lutte de libération du Brésil face à l'invasion hollandaise » (1865, p.118). Ainsi, ce qu'Alencar convoite, en cherchant à établir le genre romanesque comme principale référence historique de sa société, c'est le brouillage des pistes entre l'imaginaire et le réel. Comme le soulignent les auteurs de l'ouvrage de référence *The Empire Writes Back*: « Writing does not merely introduce a communicative instrument, but also involves an entirely different and intrusive (invasive) orientation to knowledge and interpretation » (1989, p.82). Cette transformation et réinterprétation de l'histoire par l'écriture permettent à Alencar de littéralement réinventer l'histoire coloniale du Brésil. Par un recours aux traces de cette histoire violente, il extrapole des récits romantiques où la passion triomphe.

Au Brésil, comme dans plusieurs autres pays ayant connu les luttes coloniales, l'accès aux documents historiques est problématique. En effet, certaines traces du passé colonial sont pratiquement inexistantes puisqu'elles ont fait l'objet d'une sélection antérieure. Comme chacun sait, les différentes guerres qui eurent lieu depuis le XVe siècle n'avaient pas comme but de préserver la mémoire culturelle d'un peuple de « sauvages » et de « barbares ». Au contraire, comme l'explique l'historien Eduardo Galeano :

La civilisation qui, venue de l'autre côté de la mer, s'abattit sur ces terres vivait l'explosion créatrice de la renaissance : l'Amérique représentait une invention de plus, qui participait avec la poudre, l'imprimerie, le papier et la boussole à la naissance bouillonnante des temps modernes. L'inégalité du développement entre les deux mondes explique la facilité relative avec laquelle les civilisations autochtones succombèrent. (1971, p.28)

Par conséquent, les traces historiques qui subsistent sont les récits écrits par différents colons, comme les lettres de Jésuites¹¹ et les récits de voyages de personnes envoyées dans la colonie pour

¹¹ Les lettres des jésuites que nous retrouvons répertoriées et traduites dans **Laborie, Jean-Claude**. 1998. *La mission jésuite du Brésil. Lettres & autres documents (1549-1570)*. / Introduction & notes de Jean-Claude Laborie ; textes traduits du portugais & de l'espagnol en collaboration avec Anne Lima. Éditions Chandeigne : Paris

tisser des liens avec la métropole. De ce fait, l'image des autochtones qu'Alencar nous propose est largement influencée par ces traces et par les représentations qu'elles contiennent. Tel que Doris Sommer le souligne: « Of course whatever Alencar knew of those unspoiled natives, whom he considered practically extinct by the time he wrote, was mediated by early chroniclers » (1990, p.148). À ce sujet, elle mentionne l'ouvrage de Jean de Léry publié en 1578 qui a pour titre : *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*.¹² Il existe également plusieurs autres œuvres qui ont suivi et qui ont modifié le souvenir de l'époque coloniale. À ce sujet, Zilá Bernd a repéré quelques exemples : *Prosopopéia* de Bento Teixeira Pinto publié en 1601, poème dans lequel « la nature est magnifiée et tous les éléments du paysage sont décrits par le biais de constantes amplifications » (1995, p.47) ainsi que deux poèmes épiques soit : « *O Uruguai* (1769) de José Basilio de Gama, et *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão » (1995, p.48). Finalement, Alencar cite lui-même l'œuvre poétique de Gonçalves Dias¹³ dans la lettre destinée au lecteur à la fin d'*Iracema*. Tous ces éléments contribuent à situer l'autochtone de l'œuvre alencarienne dans la même lignée symbolique que celle qu'il occupe dans l'imaginaire collectif depuis les débuts de la colonisation, c'est-à-dire : la place d'un objet, d'une histoire appartenant à d'autres.

Dans une autre optique, en cherchant à établir l'origine de la nation brésilienne, Alencar cherche des explications à sa propre situation historique. Cette recherche d'une origine lui permettrait, non seulement de situer son œuvre nationale dans une continuité progressive de l'histoire, mais également de stabiliser sa propre société aux prises avec une multitude de problèmes sociaux. Cela dit, cette recherche ne semble pas avoir porté fruit au départ. Dans la lettre destinée au lecteur à la fin d'*Iracema*, Alencar explique sa démarche en ces termes :

Très tôt, lorsque j'ai ressenti les premières démangeaisons littéraires, une espèce d'instinct poussait mon imagination vers la race indienne sauvage. Je dis instinct parce que je n'avais pas alors suffisamment de culture pour apprécier correctement la nationalité d'une littérature ; seul le simple plaisir me poussait à des lectures de chroniques et d'histoires anciennes. (1865, p. 111)

¹²Ce livre à d'ailleurs servi de base à une reprise parodique dans un film ayant pour titre : *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos.

¹³ « Le premier grand poète romantique brésilien. Une des voix les plus élevées de la poésie, Antônio Gonçalves Dias (né à Caxias, Maranhão, en 1823, mort en 1864, lors du naufrage du *Ville de Boulogne* au retour de l'Europe) avait d'ailleurs dans ses veines du sang blanc, du sang indien et du sang noir. Son adaptation toute brésilienne de la *saudade* portugaise et la création d'une mythologie indienne fièrement nationaliste feront de ce poète, journaliste et professeur, le premier barde national authentique. » - **Stegagno Picchio, Luciana**. 1981. *La littérature brésilienne*. Collection Que sais-je ? Presses universitaires de France : Paris.

Cette citation démontre que ce n'est qu'à partir du moment où le projet d'indépendance s'est exacerbé par les discours sociaux, dans ce qu'il nomme « la culture », qu'Alencar trouve finalement un sens à son œuvre. Ainsi, sa lecture de l'histoire se fait à posteriori. C'est en fonction de sa vision de la nation que se dessine une œuvre qui correspond à son idéal. Cette volonté d'établir une origine fondatrice qui justifie à elle seule l'avènement de l'histoire à venir trouve une explication dans le contexte du XIXe siècle. En effet, c'est à cette époque que nous assistons, en Amérique, à l'émergence du concept de nation comme discours politique. La recherche de légitimité de ce concept, ainsi que d'une identité « authentique » dans le passé empirique est grandement influencée par la présence d'ouvrages imprimés qui permettent une relecture de l'histoire dans la perspective de l'indépendance. Les romans d'Alencar peuvent désormais être interprétés comme des allégories nationales par le jeune public.

Dans *Iracema*, Alencar ne cherche pas particulièrement à décrire la vie telle qu'elle se déroule à l'époque coloniale. Cela serait beaucoup trop problématique pour un pays en pleine construction identitaire qui cherche à s'assurer une stabilité politique. Ainsi, il préfère idéaliser le passé et en faire un exemple moral pour sa propre société. Cette allégorisation d'une société utopique, où les autochtones sont symbolisés comme « des bons sauvages » et où la terre et la nature apparaissent comme de véritables symboles du « paradis terrestre », est donc un des enjeux d'*Iracema*. Comme le soulève Zilá Bernd :

La vision édénique et harmonieuse de la vie dans les premiers temps, l'attribution de traits positifs aux indigènes, la fierté qui mène constamment l'auteur à l'exaltation de la nature et du bon sauvage, se tissent pour donner naissance au récit. Le concours de tous ces éléments caractérise une *conscience euphorique* où l'hypervalorisation du régional et du naturel fonctionne comme une sorte de mécanique compensant la situation de retard et de sous-développement où se trouve la nation brésilienne. (1995, p.55).

Mais cette construction narrative allégorique ne correspond en rien à la réalité du XIXe siècle. Un bref détour par l'histoire nous démontre bien que cette « conscience euphorique » cache une réalité beaucoup plus sombre. Au tout début du XIXe siècle, les invasions napoléoniennes forcent la venue du roi Dom Pedro 1^{er} qui, en transportant sa cour, veut prendre possession directement du territoire Brésilien. La population n'accepte pas ce changement et des rébellions forcent la remise du pouvoir

à son fils Dom Pedro II, qui lui est né au Brésil bien que ses deux parents soient européens. Devenu majeur en 1840, il accède au pouvoir. Ainsi, il assure une certaine stabilité à laquelle correspond un nouveau modèle social. Après neuf années de révolte et d'instabilité, comme le décrit Armelle Enders:

L'unité du territoire national, dont la monarchie se veut la garante, semble avoir triomphé et devient une sorte d'article de foi de la nationalité. Autour de l'empereur, artistes et intellectuels s'emploient à définir et à illustrer le génie national et à faire entrer le Brésil dans le concert des nations civilisées. (2008, p.134-135)

Pourtant, pour entrer dans « le concert des nations civilisées », il faut en payer le prix. À ce sujet, les politiques du pays à cette époque favorisent la création de centres urbains et la mise en place de différents ports permettant l'exportation de ressources vers l'Europe tel que le modèle colonial l'a conçu auparavant. Bien sûr, cela ne fait pas l'unanimité. Cependant, les romans de José de Alencar participent à forger le consentement de la population. *Iracema* est l'un de ces romans qui visent à assurer la stabilité de l'hégémonie politique en créant un rêve commun et des comportements adéquats pour arriver à l'atteindre. Par ses choix narratifs, comme nous allons le voir sous peu, Alencar contribue à la poursuite de l'idéal social proposé par le pouvoir monarchique et l'idéologie impérialiste. Au-delà du fait qu'il affirme que son objectif premier est de construire une œuvre romanesque qui illustre « la lente gestation du peuple brésilien » (1995, p.53), *Iracema* est plutôt l'incarnation d'un colonialisme en mutation qui cherche à se recycler dans un contexte national.

1.1 - L'hybridation de la langue

La constatation de cette mutation chez Alencar trouve écho dans l'utilisation de la langue et d'un vocabulaire marqué par une hybridation sémantique. En effet, dans *Iracema*, chacun des mots utilisés contient une multiplicité de sens qui trouve un ancrage dans des systèmes sociaux spécifiques. Comme le rappelle Pierre Bourdieu : « Les usages sociaux de la langue doivent *leur valeur proprement sociale* au fait qu'ils tendent à s'organiser en système de différences (entre les variantes prosodiques et articulatoires ou lexicologique et syntaxique) reproduisant dans l'ordre symbolique des *écarts différentiels* le système des différences sociales » (2001, p.83). Alencar n'échappe pas à ce phénomène dans *Iracema*. À ce sujet, il voit dans le genre romanesque la

possibilité d'exposer ces différences linguistiques et de les unir dans une prose authentique qui incarnerait alors le langage du Brésil.

Il n'y a pas de doute que le poète brésilien doit traduire dans sa langue les idées, fussent-elles rudes et grossières, des Indiens ; mais c'est dans cette traduction que réside la difficulté majeure ; il faut que la langue civilisée se coule le plus possible dans la langue barbare, et qu'elle ne représente les images et les pensées indigènes qu'au moyen de termes et de phrases qui, pour le lecteur, paraissent plausibles dans la bouche des sauvages. (1865, p.112)

Ainsi, cette volonté de mélanger des langues « barbares » à la langue « civilisée » devient l'un des témoignages les plus éloquent d'une prose hybride qu'Alencar semble avoir beaucoup de difficulté à stabiliser.

Les différentes langues que nous retrouvons dans *Iracema* incluent tout autant des langues européennes que des expressions locales issues de la culture autochtone et africaine. À la fin du roman, nous retrouvons un lexique qui définit les termes, leur origine ainsi que leur utilisation pratique dans certains contextes. Par exemple, nous retrouvons une expression qui expose une pratique sociale : « Briser la flèche.- Manière symbolique par laquelle les indiens établissaient la paix entre tribus ennemies ou vis à vis d'étrangers. Martim Soares Moreno connaissait très bien les coutumes indigènes » (1865, p.119). Ce lexique, qui joint la langue à des pratiques sociales, cherche à légitimer une certaine utilisation de la langue comme pratique commune et historique. En cherchant l'origine des particularités linguistiques de la société dans laquelle il vit, Alencar vient de construire ce qui devient la première forme d'une langue brésilienne qui cristallise les différences sociales et s'établit comme langue administrative. Cet élément rappelle également un des aspects fondamentaux dans l'émergence de l'idée de nation que Benedict Anderson avait noté. Comme Doris Sommer le rappelle:

Alencar's daring makes him the leader of a linguistic emancipation that would culminate in 1936, with a resolution in the Chamber of Deputies in Rio to call the national language "Brazilian". By then its vocabulary had at least ten thousand "barbarous" words foreign to Portugal, as were the syntax and sound, "softened", as Freyre put it, "in the mouth of african slaves". The resolution was defeated, but the debate still rankles. (1990, p.155)

Cette apparition dans le débat politique de la question linguistique n'est pas sans conséquence. Elle affirme une volonté de l'élite politique de construire un pays où la différence est institutionnalisée et contrôlée. Ainsi, où il y a langage, il y a pratiques sociales et développement d'un espace culturel. *Iracema*, au-delà d'être la tentative d'homogénéisation d'une langue, est également le témoignage d'une tentative d'homogénéisation des pratiques culturelles par le biais du langage.

Dans le chapitre « Re-placing language : textual strategies in postcolonial writing » de l'ouvrage *The empire writes back*, les auteurs démontrent les différents mécanismes par lesquelles les sociétés nouvellement formées transportent leur projet d'émancipation social sur le terrain de la langue. Comme nous l'avons vu précédemment, Benedict Anderson a clairement démontré le rôle de la littérature dans la construction d'une langue légitime et officielle. Cela dit, les auteurs témoignent de l'impossibilité d'échapper aux multiples conditions sociales qui sont en jeu dans l'écriture et dans l'utilisation du langage. L'utilisation de mots et du langage devient concomitante à des pratiques sociales :

Language is a material practice and as such is determined by a complex weave of social conditions and experience. So, for example, because the traversal of the text by these conditions becomes so clear and so crucial in post-colonial literature, the idea of art existing for its own sake or of literature appealing to some transcendent human experience are both rejected. (Ashcroft, Griffith, Tiffin, 2000, p.40)

Par la langue, il est possible de faire l'expérience de pratiques culturelles spécifiques. La langue devient le lieu par excellence où se joue la dynamique entre la langue officielle et les dialectes. Alencar n'échappe d'ailleurs pas à ces différentes conditions de production. Au contraire, il cherche à en contrôler la lecture à l'aide de son glossaire à la fin du roman. Cette impossibilité d'échapper aux conditions de production du texte permet l'accès à une lecture allégorique, le langage devenant le témoin de situations linguistiques précises et de situations sociales complexes. Ainsi, le langage témoigne du projet de construction d'une langue nationale, tout en étant le principal témoin de la différence, linguistique, sociale et politique de certains groupes qu'il cherche à contrôler.

1.2- Des relations productives

Au Brésil, comme Doris Sommer le démontre, les individus retiennent que c'est par l'amour que s'est forgée leur identité nationale et non par la violence. Le mélange amoureux entre autochtones et blancs devient la clé interprétative de l'histoire collective.

This is at least the story some Brazilians have been congratulating themselves for, a story that transmutes an abusive past into the fortunate fall that made possible the cultural and racial redemption of a white elite through miscegenation. Here, « racial improvement, » so familiar a goal in Latin America for white supremacists who prefer to eliminate others by making love rather than war, is also interpreted as making Europeans fit for the tropics. (1990, p.54)

Le roman *Iracema* met l'accent sur cette relation amoureuse et sur la naissance d'un enfant métis qui a pour nom Moacir (signifiant le fils de la douleur). Comme nous l'avons noté dans notre premier chapitre, le récit commence par cette petite insertion sur une page. « À la terre natale. Un fils absent » (1865, p.14). Cette citation renvoie non seulement à la naissance d'un enfant dans le roman, c'est-à-dire un événement relevant du monde de la fiction, mais il fait également référence, de manière allégorique, à un projet de plus grande envergure dans la réalité soit : la naissance d'un pays et la construction d'un individu qui deviendra le symbole du Brésil « authentique ». Comme le rappelle David T. Haberly en décrivant la relation qui unit Martim et Iracema et sa valeur allégorique :

She is the new world of the Indian ; Martim is white Europe ; their child, born of Iracema's suffering and the fruit of her defiance of her god, is a new creation, Brazil itself, both a fusion of Indian and European and the product of the suffering and final destruction of the native world. (1983, p.48)

Subséquentement, le récit entre Iracema et Martim menant à la naissance du métis devient l'allégorie de la naissance de la nation telle qu'Alencar la conçoit. Le « brésilien » avait désormais un visage, celui de la douleur. Ce métis incarne un symbole permettant de surpasser les différences culturelles en forgeant un point de rencontre entre différents groupes sociopolitiques comme nous l'avons constaté avec Gérard Bouchard et Amaryll Chanady. C'est pour cette raison que Doris Sommer parle de la race comme « a shorthand here for cultural, linguistic, and political differences » (1990, p.152). Il est important de noter que l'idée de comprendre l'histoire à partir des races avait déjà été

lancée dans un essai d'une importance capitale. Ce texte fondamental qui a pour titre : *How the history of Brazil Should Be Written* de Karl Friedrich von Martius, publié en 1843, a gagné (Sommer, 1990, p.151) le concours du meilleur essai organisé par l'*Instituto Histórico e Geográfico brasileiro*¹⁴. Sa lecture nous éclaire sur les enjeux de l'écriture historique dans le Brésil du XIXe siècle. De plus, il ne manqua pas d'influencer un auteur comme Alencar qui cherche principalement la construction d'une littérature nationale à partir des origines historiques du Brésil. Ce texte s'attache à démontrer que l'écriture de l'histoire passe par la prise en considération des races et de leur mélange :

Each human race competes, in a historical movement, according to its innate propensity and the circumstances under which it lives and develops. Therefore, we see a new people, born and developing from the union and contact of these very different races. I propose that its history will evolve according to a special law of these converging forces. (1843, p.23)

Cette perspective sur l'histoire brésilienne contribue à faire du métis un être, à la fois portugais et autochtone et donc nouveau. Comme le rappelle Doris Sommer : « Thanks especially to transfusions of Indian blood from the earliest days of the conquest, Brazilians were not only different from the Portuguese. They were also autochthonous and essentially American » (1990, p.151). De plus, à partir de cette figure symbolique se construit allégoriquement un discours sur le futur du Brésil. La figure du métis, telle qu'elle se présente dans *Iracema* en tant qu'enfant, représente la société de demain. Moacir est l'enfance de l'histoire du « nouveau Brésil ».

La relation amoureuse entre Martim et Iracema est un élément aussi important que la figure du métis sur lequel Alencar insiste. C'est à partir de la relation qui les unit que nous pouvons comprendre le sens que l'auteur propose à sa propre société de l'époque. Au XIXe siècle, cette société est dominée par une classe restreinte composée de riches propriétaires, d'intellectuels et d'hommes politiques, alors que l'économie repose sur la force de travail d'une majorité d'esclaves. Dans son ouvrage *The pearl necklace : Toward and Archeology of Brazilian Transition Discourse*, Roberto Reis poursuit une analyse du roman principalement axée sur cette construction d'un

¹⁴ Fondé en 1838, l'*Instituto Histórico e Geográfico brasileiro* avait comme mandat de financer les projets visant la recherche des fondations d'une identité nationale. C'est d'ailleurs son mandat à l'heure actuel comme le stipule leur site internet : <http://www.ihgb.org.br/> . Cela dit, les romans et les essais sur l'histoire brésilienne, au XIXe siècle, recevaient des subventions de cette institution qui était dirigée par l'empereur Dom Pedro II. (Enders, Armelle. 2008. *Nouvelle histoire du Brésil*. Éditions Chandeigne : Paris ; 138.)

discours amoureux qui a pour but de rendre acceptable une société qui fait de l'esclavage sa principale force ouvrière. Comme il le mentionne:

The master-slave relationship, scandalous on the social plane, is captured asymmetrically by literary texts and transferred to sentimental intrigues. The novels speak of the 'servitude' of love, omitting the dominant's tyranny over the dominated in a slave society. (1992, p.51)

L'autochtone présenté dans *Iracema* est constamment soumis à son maître Portugais qui est plus instruit, plus fort et plus cultivé. C'est d'ailleurs cette vision sociale proposée par Alencar que Joaquim Maria Machado de Assis reproche à *Iracema* dans une lettre publiée en 1866 dans le *Diario de Rio de Janeiro* : « Elle (*Iracema*) ne résiste pas, elle ne pose aucune question : dès que les yeux de Martim se croisent avec les siens, la jeune fille courbe la tête et acquiesce à ce doux esclavage » (Bosi, 2000, p.214). De façon officielle, bien qu'il continue toujours de façon officieuse, l'esclavage n'est aboli qu'en 1888 au Brésil et la question occupe la majorité des débats politiques depuis la mise en place au pouvoir de Dom Pedro II en 1840, comme le mentionne Armelle Enders (2008, p.134-143).

Ainsi, la relation entre *Iracema* et Martim qui doit normalement engendrer une certaine tension entre une instance qui domine et l'autre qui est dominée se résout dans *Iracema* par l'amour. La *passion*, prend le dessus sur la *rébellion*. *Iracema* ne se révolte pas et ne se sent pas dominée. Au contraire, elle suit Martim jusqu'à la fin et se sacrifie par amour pour lui. C'est cette « asymétrie » entre la vie sociale et le monde romanesque, que Roberto Reis mentionne dans l'extrait précédent, qui devient l'enjeu de la narration alencarienne. Ce qui est raconté dans *Iracema* est précisément le refus de la résistance au profit de relation amoureuse stable et unificatrice dans une société qui, inévitablement, provoque des tensions entre différentes classes sociales. Cette relation stable qui devient alors le modèle pour penser allégoriquement la situation politique dans laquelle le Brésil se trouve en vient à démontrer le pouvoir de l'imaginaire sur les individus. En effet, cette influence de la fiction dans le monde réel permet la cohabitation de deux constructions sociales diamétralement opposées. Comme le rappelle Roberto Schwarz:

On the one hand, there were the slave trade, the latifundia and 'Mandonism' - that is to say, a set of relations with their own rules, consolidated in colonial times and impervious to the universalism of bourgeois civilization; on the other hand, held

in check by these relations, but also holding them in check, there was the Law before which everyone was equal, the separation between public and private, civil liberties, parliament, romantic patriotism, and so on. To ensure the stable coexistence of these two conceptions, in principle so incompatible, was at the centre of ideological and moral preoccupations in Brazil in nineteenth century. (1988, p.7)

Alencar n'échappe pas à ces préoccupations et *Iracema* est une des façons de surpasser, par la mise en relation narrative de certains symboles, ce qui semble à première vue être une impasse politique, sociale et culturelle. Ce pouvoir sur l'imaginaire par le biais de la littérature devient également ce qui permet de consolider le pouvoir de domination d'une minorité éduquée et riche sur une majorité pauvre qui ne détient aucun contrôle sur ses représentations. Cette domination qui perdure depuis la colonisation trouve son équivalent dans la relation de couple entre Iracema et Martim. Dans son ouvrage intitulé: *Colonial desire: hybridity in theory, culture and race*, Robert J.C. Young établit un lien fondamental entre la présence de relations de couple et la préservation d'un système économique colonial:

For it is clear that the forms of sexual exchange brought about by colonialism were themselves both mirrors and consequences of the modes of economic exchange that constituted the basis of colonial relations; the extended exchange of property which began with small trading-posts and the visiting slave ships originated, indeed, as much as an exchange of bodies as of goods, or rather of bodies as goods: as in that paradigm of respectability, marriage, economic and sexual exchange were intimately bound up, coupled with each other, from the very first. The history of the meanings of the word 'commerce' includes the exchange both of merchandise and of bodies in sexual intercourse. (1995, p.181-182)

Cette notion d'« échange sexuel » qui est donc enchâssée dans un système d'« échange marchand » perdure dans les récits d'Alencar. Les relations de couple sont à la fois une façon de perpétuer les écarts sociaux et économiques, tout en étant la cristallisation des rapports de pouvoir et de domination. À titre d'exemple, la corrélation allégorique entre la narration de l'union d'Iracema et de Martim et les différents changements politiques est assez éloquent. Les libéraux et les conservateurs au XIXe siècle ont décidé de former un gouvernement de coalition. Nous pouvons comprendre que cette union politique, pour le moins étonnante, témoigne de l'impact des histoires d'amour dans la vie des individus. Le fait que ces derniers croyaient à la stabilité et aux unions créatrices, permettait la coexistence entre le pouvoir monarchique et un système libéral, deux

systèmes diamétralement opposés. Comme le rappelle Doris Sommer, ce gouvernement ressemblait beaucoup plus à une comédie mondaine qu'à une véritable entité politique. « Conservatives and Liberals participated in a « Conciliation Government » that Roberto Schwarz describes as « an ideological comedy, » a black comedy in which the slave economy colored imported Liberal universalism » (1990, p.147).

De cette façon, Alencar accomplit son but. Il rend productive les relations amoureuses en plus de conserver une stabilité sociale qui assure une perpétuation du système économique dominant. Comme Sommer le rappelle : « Setting the clock back allows Alencar to account for the masses of socially restless brown Brazilians through a continuous, nonrevolutionary tradition. » (1990, p.160). Les comportements gouvernementaux d'exploitation des richesses et de la population trouvent une justification dans les récits populaires. Dès ce moment, l'histoire nationale devient ce que les romanciers comme Alencar en disent et non pas ce qu'elle est réellement. Pour reprendre les mots de Silviano Santiago: « José de Alencar's novel, for example, intended to instil in its readers disciplinary concepts and forms of behaviour, so that the native forces that modeled the new society could better adapt themselves to European standards of quality » (Santiago, 2001, p.168).

1.3- Des personnages plus grands que nature

Le rôle important qu'a joué le roman *Iracema : lenda do Ceará* afin de forger des comportements adéquats et une vision commune de la nationalité se constate également par son institutionnalisation. Le récit s'est progressivement intégré dans les milieux scolaires, il fut l'objet de nombreuses reprises dans différents médias et plusieurs lieux et individus portent des noms des héros de l'œuvre alencarienne. Nous pouvons penser par exemple à la plage de l'actuelle ville de Fortaleza qui a pour nom la *Praia d'Iracema*. Cela dit, Doris Sommer note que les personnages qui sont présentés dans ces romans ont acquis une présence assez forte dans l'imaginaire brésilien pour devenir des symboles fondateurs de la « brésilianité ». Ainsi, par la répétition et les nombreuses références aux héros alencariens, la population du Brésil en vient à intérioriser l'avènement d'une nation basée sur la notion de métissage et sur l'amour réciproque entre différentes ethnies. « The obsessive repetition may have more to do with a need to reaffirm a Brazilianness based on interracial love than with the books' literary charm » (1990, p.141). Cette façon de chercher une

identité authentique en forgeant une conscience nationale par le biais de modèles sociaux acceptables est l'enjeu principal de l'institutionnalisation des romans alencariens tel qu'*Iracema*.

Par le biais du roman se développe, à partir d'une fiction allégorique, un modèle pour penser la collectivité, engendrant des répercussions dans la vie réelle des individus. C'est d'ailleurs son fondement allégorique. *Iracema* est une allégorie nationale en participant non seulement à la fondation d'un passé collectif, mais également à l'explication de la situation présente, celle des années 1860 et à la formation d'une pensée qui peut perdurer dans le temps. « The confusion, if we may call it that, is what Brazil's most popular sociologist, Gilberto Freyre, celebrated in Alencar ; that is, his largely successful effort to make the Amerindian past a natural foundation for Brazil's future » (Sommer, 1990, p.144). L'autochtone acquiert donc, à l'aide de romans comme *Iracema*, une portée symbolique particulière dans l'apparition de la société brésilienne contemporaine. Mais quelle est cette position particulière ? La réponse se trouve dans la façon dont Alencar présente les personnages et leurs actions. Chez l'auteur, c'est le modèle colonial qui domine. C'est d'ailleurs en partie dans l'optique de subvertir à l'image de l'autochtone passif de l'époque romantique en le remplaçant par la figure de l'anthropophage qu'Oswald de Andrade, en 1928, citera Alencar dans son *Manifesto antropófago*. « Nous, nous avons fait carnaval. L'Indien habillé en sénateur d'Empire. Singeur de Pitt. Ou figurant dans les opéras d'Alencar bouffi de bons sentiments portugais »¹⁵. Cette réappropriation critique des figures alencariennes évoque deux choses. La première est que le sens des personnages symboliques n'est jamais fermé et peut toujours être réapproprié et critiqué pour faire émerger de nouveaux discours identitaires. La seconde réside dans le fait que puisque les autochtones d'Alencar sont présentés « bouffi de bons sentiments portugais » (de Andrade, 1928), l'interprétation allégorique qui en est faite au XIXe siècle est destinée à définir un modèle de comportement social adéquat qui correspond à une certaine vision de l'identité nationale. Cette vision est intimement liée à la préservation de la pensée coloniale dans l'imaginaire. Au-delà d'être de simples personnages représentant une individualité, les personnages Alencariens renvoient de manière inévitable à des ensembles sociaux beaucoup plus grands. En ce sens, *Iracema* symbolise la communauté autochtone, celle qui vit dans l'Amazonie et qui doit

¹⁵ Le manifeste qui se veut la revendication d'une modernité brésilienne et qui fût présenté en 1928 dans le premier numéro de *La revista de antropofagia*. Le texte est disponible en langue originale et en français sur : http://www.revuesilene.com/images/30/extrait_143.pdf

accepter la mort et la solitude par amour pour les colons. Le colonialisme et la culture européenne sont symbolisés par le personnage de Martim qui survit et doit montrer le droit chemin à Moacir.

1.4- Mourir d'amour

C'est en ce sens que la mort d'Iracema peut se lire de manière allégorique. En donnant naissance à Moacir, Iracema meurt provoquant ainsi la fin définitive de la culture autochtone. Ainsi, comme nous le rappelle Amaryll Chanady : « La mort d'Iracema pourrait être perçue comme le symbole de la dissolution des peuples indigènes non occidentalisés dans un mélange racial et dans un métissage culturel, ce qui provoque leur disparition en tant que culture autochtone de la société hybride à venir » (1999, p.33). Cette lecture de la mort d'Iracema est également partagée par de nombreux auteurs qui y voient là une façon d'éliminer la culture autochtone du projet national. En effet, Iracema perd sur tous les aspects de son existence. Comme le souligne Doris Sommer, « Iracema is already about losses, Iracema's losses of virginity, community, love, and finally her life » (1990, p.169). Sa mort renvoie alors au sacrifice ultime, celui fait dans le but de donner la vie :

La triste épouse et mère entrouvrit les yeux en entendant la voix aimée. Avec un grand effort, elle put soulever leur fils dans les bras et le présenter au père, qui le regardait extatique, avec amour.

– Prend le fils de ton sang. Il était temps ; mes seins ingrats n'avaient déjà plus de nourriture à lui donner ! (1865, p.104-105)

Littéralement « vidée » de sa substance vitale, ayant tout donné à son fils, Iracema meurt. Par contre, à partir de ce moment, elle fait partie de l'enfant et de ce fait, du Brésil de demain. Sa mort est propre et productive. Cette inclusion du passé autochtone dans le futur du Brésil permet alors une filiation historique avec la société dans laquelle Alencar vit. Puisque son récit s'inscrit dans le passé, cela lui permet d'expliquer l'absence des autochtones de la population actuelle. Ce que cette narration cache, c'est bien évidemment le fait que les autochtones ont été tués par les colonisateurs, soumis à l'esclavage ou simplement à un processus de « syphilisation » (Sommer, 1990, 169) par les rapports sexuels, pour reprendre l'expression ironique de Doris Sommer. De plus, c'est également ce que les élites du XIXe siècle réservent comme traitement à la population africaine encore soumise à l'esclavage. *Iracema* devient une façon d'aborder le monde social comme un processus constant de soumission et de relations amoureuses salvatrices. Ce qui nous est raconté allégoriquement est une leçon moralisatrice où le

sacrifice en vient à être le paradigme par lequel la société nouvelle peut apparaître et progresser vers un idéal romantique. Que ce soit dans le domaine politique, économique et même artistique, le mot d'ordre est désormais que les autochtones et les gens qui se sentent exploités doivent se sacrifier pour leur communauté. Ceux-ci ne sont rien d'autre que les membres d'une masse qui participent à un projet plus grand, celui du Brésil.

Du point vu de Martim, la mort et le sacrifice d'Iracema engendrent chez lui un sentiment de nostalgie, de *saudade*¹⁶. En effet, Iracema n'est plus et devient l'objet d'une convoitise qui jamais n'est assouvie. Puisque que « Tout passe sur la terre » (Alencar, 1865, p.108) :

Martim revint enfin à nouveau aux terres qui furent celles de son bonheur et qui sont maintenant les terres de l'amère nostalgie. Lorsque son pied sentit la chaleur des sables blancs, un feu se répandit dans son cœur qui le brûla à nouveau : c'était le feu des souvenirs qui scintillait comme l'étincelle sous les cendres. (1865, p.106)

Ces souvenirs, qui sont douloureux pour Martim, sont le témoignage d'une culture qui doit accepter de vivre avec la nostalgie d'un passé révolu. Iracema ne reviendra plus, tout comme sa culture qui s'est alors intégrée à Moacir. Il appartient donc à Martim d'en préserver la mémoire sur les terres du Brésil et de rappeler l'importance de son sacrifice pour les générations futures. Cette nécessité de préservation dans la mémoire collective évoque encore une fois l'importance historique du sacrifice de soi pour la cause nationale. Ainsi, la nostalgie ne doit surtout pas empêcher Martim de poursuivre l'éducation de son enfant. Au contraire, elle doit lui être utile et servir à justifier la poursuite de son idéal. Le colonialisme doit perdurer, puisque Iracema n'est plus et qu'il est du devoir de Martim de s'occuper de Moacir.

Enfin, en prenant pour base l'anagramme souvent mentionnée lorsqu'il est question du nom *Iracema* soit : America, nous en arrivons à l'allégorie principale. La tristesse qu'éprouve Martim face à la disparition d'Iracema témoignerait-elle d'une nostalgie de l'Amérique idyllique telle que l'avait décrites les premiers colons ? Tout porte à croire que oui. Puisque le personnage d'Iracema ainsi que le roman dans son ensemble nous renvoient à une forme idyllique de vie, la mort tragique de l'héroïne

¹⁶ La *saudade* est une expression lusophone référant à un sentiment de mélancolie mêlé à de la nostalgie. Cette expression n'a aucune traduction en français.

témoigne de la fin de cette harmonie, où le progrès et la culture sont désormais présents. À ce sujet, Zilá Bernd émet ce constat :

La mort d'Iracema (anagramme d'Amérique) symbolise la mort de l'Amérique mythique qui succombe au contact « civilisation x barbarie », dans lequel la « civilisation » était censée être représenté par la culture européenne et la barbarie par la culture autochtone. (1995, p.69)

La quête d'Alencar était peut-être après tout de justifier le « progrès » comme seule forme possible pour la société à venir. Allégoriquement et dans l'imaginaire de plusieurs individus, le Brésil devient cette entité nationale qui, dans l'ordre, va de l'avant peu importe ce qu'elle laisse derrière elle. « Ordem e progresso »...

III

***Iracema : uma transa amazônica* ou « les veines ouvertes » du Brésil.**

« onde houver um cineasta disposto
a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas
e policialescos da censura intelectual,
aí haverá um germe vivo do Cinema Novo»

- Glauber Rocha ; *A Estética da Fome*

Le cinéma qui tire son potentiel significatif de la saisie et de l'agencement de fragments du réel nous conduit à reconsidérer et à penser de nouveau la notion de l'allégorie. Par l'ambiguïté qui s'installe entre les images mécaniquement reproduites et le monde imaginaire qu'elles évoquent ou que leur agencement crée, le cinéma questionne le processus de symbolisation nécessaire à la narration allégorique. Les mots renvoient toujours à des signifiants abstraits. Les images cinématographiques, au contraire, nous confrontent à des signifiants concrets. « Dans la langue verbale, affirme François Niney, le référent est étranger au mot qui le désigne, alors qu'au cinéma il est dans l'image, il est cette image même qui n'existerait pas sans lui » (2000, p.14) . La caméra, en tant qu'appareil de reproduction du réel, permet de saisir mécaniquement des événements, des lieux et des corps, qui apparaissent tous comme des témoins de ce qui *a été là* pour paraphraser Roland Barthe (1980). En ce sens, nous émettons l'hypothèse que les photogrammes d'un film, qui ne relève pas de l'abstraction ou de l'animation, comportent toujours un aspect de réel qui seraient *a-symbolique*. Les réalisateurs doivent ainsi travailler à partir de la réalité concrète dans une zone ambiguë à la lisière du monde imaginaire symbolique qu'ils cherchent à évoquer et le monde saisi sur le vif par la caméra. C'est en ce sens que le travail cinématographique est double. Jacques Rancière saisit très bien cette idée telle que Michèle Garneau le résume :

Jacques Rancière a bien résumé la chose en écrivant que l'image cinématographique est double en son principe, qu'elle se fabrique à partir de deux regards : le regard inhumain-machinique et le regard humain-artiste. D'un côté un œil mécanique et un regard inintentionnel, de l'autre un œil organique et un regard intentionnel. (2011, p. 3).

Ainsi, les images posent la question suivante : comment, en étant issues de la réalité concrète, peuvent-elles contribuer à la fabrication d'un discours allégorique appartenant au monde de l'abstraction?

Le film *Iracema : uma transa amazônica* (1974), réalisé par Jorge Bodansky et Orlando Senna et produit par Wolf Gauer, permet de questionner cette nouvelle dynamique allégorique présente au cinéma. L'esthétique d'*Iracema* nous situe, en tant que spectateur, dans une zone ambivalente entre le document et la fiction. Bien que le film reprenne et modernise certains symboles du récit allégorique de José de Alencar, les images contribuent à documenter une réalité qui vient polémiquer avec l'imaginaire symbolique du roman. La présence d'une mince trame narrative qui prend place dans des lieux réels, ainsi que la participation d'acteur non professionnel en fait un film ne pouvant être uniquement analysé d'un point de vue allégorique. Il apparaît clair que la présence persistante d'éléments issus de la vie quotidienne amazonienne de cette époque contribue à la déconstruction de la fiction coloniale et unificatrice du Brésil. Ils créent des contrepoints visuels opposant une résistance au discours idéologique dominant et à ses symboles. Tenant un double rôle, ces morceaux de réels, ces témoignages, sont également des archives documentaires. Elles en constituent des preuves historiques. La caméra acquiert ainsi un rôle très particulier dans ce film, allant jusqu'à avoir sa propre force créatrice. C'est dans cette ambiguïté entre la preuve documentaire rendue possible par l'image-caméra et l'imaginaire symbolique qu'évoquent certains éléments du film que notre questionnement sur la notion d'allégorie au cinéma se situe.

Le film remet en scène la rencontre entre Iracema, une autochtone et Tião Brazil Grande, un commerçant venu du sud du Brésil. Il s'agit de l'élément narratif qui fait directement références aux personnages symboliques du roman Alencarien. Mais celui-ci agit avant tout comme un (pré)texte pour montrer la réalité vécue d'individus vivant dans la région nord du Brésil à cette époque. Ces individus, pour qui la modernisation et le progrès, mots d'ordre de la dictature, rime avec famine et destruction, sont précisément ceux que nous côtoyons tout au long du film. Ainsi, alors que le régime militaire propose de moderniser le Brésil par le développement économique et celui des infrastructures, *Iracema* vient, pour reprendre les mots de Walter Moser, montrer « l'envers de cette phase de la modernisation » (2006, p.7) exposant la dynamique néo-coloniale au cœur du Brésil.

1 - Le Cinema Novo et l'esthétique de la faim

Avant toute chose, il convient de revenir sur le contexte culturel et les enjeux du cinéma brésilien des années 60-70. Suite à la Deuxième Guerre mondiale, nous avons assisté à l'émergence et au développement d'appareils de tournage permettant de filmer dans des conditions précaires et capables, parfois, de saisir les sons en direct. Au Brésil, comme au Québec, ces technologies légères permettent de sortir des studios et d'aller capturer des images de la réalité sociale. Elles apportent également la possibilité de faire du cinéma à moindre coût en opposition à un système déjà bien implanté des studios et des grandes productions. Jusqu'à la révolution engendrée par ces développements techniques, la grande majorité des individus qui composent la nation brésilienne demeure ignorée des discours artistiques, culturels et politiques. Les différentes visions de la société qui circulent sont attachées à une minorité de personnes occupées à construire la nation à son image, comme nous l'a bien démontré Roberto Schwarz. En ce sens, au commencement du XXe siècle, le cinéma est fait de reprises d'œuvres littéraires du XIXe siècle et supervisé par des scénarios et des clauses budgétaires extrêmement restrictives. Les *chanchadas*, sorte de comédie musicale et de mœurs, dominant également les écrans depuis les années 1930 environ. Par la suite, c'est le moment des *pornochanchadas* version pornographique « soft » des *chanchandas* qui perdurent jusqu'au début des années 80. Il s'agit d'un type de cinéma réalisé en studios et à l'image de la bourgeoisie. Comme le rappelle l'historien et critique de cinéma Paulo Emílio Sales Gomes dans son célèbre, « *Cinema : Trajetória no subdesenvolvimento* » :

N'importe quelle statistique, dans n'importe quel journal, confirme ce qui est instinctivement perçu, dès qu'on examine d'un point de vue éthique la déformation du corps social brésilien. Toute « vie nationale » en termes de production et de consommation ne concerne que 30% de la population. Les forces productives urbaines et rurales avec leur identité bien définie, les couches moyennes avec leur hiérarchie complexe, les masses des meetings de jadis que seul le football est aujourd'hui autorisé à structurer, tout cela maintenant c'est la minorité des trente millions, le seul peuple brésilien sur lequel nous nous sommes fait un concept, sur lequel nous pouvons réfléchir. (1973, p. 15)

De cette constatation, la construction de discours alternatifs devient l'enjeu principal du Cinema Novo. Celui-ci se donne comme projet de montrer un autre Brésil, représenté par le 70 % des individus qui n'est pas pris en considération par les représentations officielles.

Le mouvement du Cinema Novo est grandement influencé par le Néoréalisme italien. Roberto Rossellini, réalisateur Italien à qui nous devons le film phare du Néoréalisme italien *Roma città aperta* (1945), a lui-même visité le Brésil en 1958 pour y réaliser un film. À ce moment-là, il a en tête de s'inspirer d'un texte paru en 1946 de Josué de Castro intitulé : « *Geografia da fome* »¹⁷. Son but est de faire des individus du Nordeste brésilien vivant dans des conditions précaires, de véritables héros du Brésil¹⁸. Ce film n'a, à notre connaissance, jamais vu le jour. Par contre, l'idée ne manqua pas d'influencer les cinéastes brésiliens qui cherchent à s'inspirer de la réalité quotidienne pour redonner une place aux individus délaissés du monde des représentations. C'est ce que Nelson Pereira dos Santos a fait avec son film *Vidas Secas* (1963) traitant d'une famille nomade guidée par la faim. Cela dit, un des cinéastes ayant le plus théorisé cette tendance est Glauber Rocha. Dans son essai qui a pour titre « *A Estética da fome* » publié en 1965, Rocha propose un cinéma en contact avec la réalité néo-coloniale du Brésil et en appelle à une esthétique représentative de cette situation politique et économique.

Du Cinema Novo: une esthétique de la violence, plutôt que primitive est révolutionnaire, voici le point initial pour que le colonisateur comprenne l'existence du colonisé: en prenant seulement conscience de sa possibilité unique, la violence, le colonisateur peut comprendre, par l'horreur, la force de la culture qu'il exploite. Tant qu'il ne lève pas les armes, le colonisé est un esclave; il aura fallu un premier policier mort pour que le Français perçoive un Algérien. (1965, p. 124)

Cependant, pour Rocha, les armes ne sont pas des fusils, mais des caméras. Ainsi, c'est par les images que se joue une reconfiguration des identités culturelles et politiques du Brésil. Cette réappropriation se reflète dans une esthétique cinématographique qui s'inscrit en réponse « directe » à l'imaginaire national établi par les grands studios autant brésiliens qu'américains. Cette cinématographie émerge du contact direct, avec les populations, c'est-à-dire dans l'environnement physique et social qui est le leur. Pour Rocha, il faut exposer la culture locale et revaloriser les

¹⁷ **Josué de Castro** était un médecin, nutritionniste, géographe et politologue. Son ouvrage intitulé *Geografia da fome*, traduit en français par *Géographie de la faim : Le dilemme brésilien pain ou acier*. 1964. Édition Seuil : Paris, établie que les problèmes nutritionnels qu'éprouvent certaines populations sont dus majoritairement à des décisions politiques et à une mauvaise gestion des ressources.

¹⁸ Pour une étude détaillée de l'influence de Roberto Rossellini sur le cinéma documentaire brésilien, je réfère ici à l'article de **Sarzynski, Sarah**. « Documenting the Social Reality in Brazil: Roberto Rossellini, the Paraíba Documentary School, and the Cinema Novistas » dans *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*. University Press of Mississippi : Mississippi ; 209 à 222

éléments de la culture nationale populaire. Ceci implique inévitablement un regard « documentarisant » en contact avec la réalité concrète et quotidienne des Brésiliens. À ce sujet, José Carlos Avellar nous rappelle que:

The Brazilian cinema made since the early sixties has a certain documentary tone, in the sense that the artist searches for the bases of a form of expression in direct contact with the social and political context. The artist does not become an artist through academic training; cinema is not learned from the study of classical models, but rather from an immediate response to the surrounding reality. All production- fiction or documentary- is concerned with taking an esthetic model from reality itself and with mapping the country. (1982, p.334-335)

L'idée de prendre la réalité comme modèle permet d'accorder une importance capitale à l'appareil cinématographique et à son potentiel créateur. La caméra devient une arme à laquelle il faut donner ses pleins pouvoirs pour reconfigurer l'imaginaire. C'est uniquement de cette façon qu'il devient possible de faire violence à la culture dominante et exclusive. Cette nécessité de créer à partir de la réalité ouvre la porte à une nouvelle fictionnalité cinématographique et à tout un pan de la société brésilienne qui est jusque-là ignoré des discours officiels. On sort des studios et la réalité du quotidien s'immisce tranquillement dans le monde des représentations. L'heure est à descendre dans la rue avec des appareils portables et à montrer un Brésil inconnu jusque-là. Le film *Iracema : Uma Transa Amazônica*, comme nous le verrons, s'inscrit dans cette mouvance.

Le Cinema Novo a aussi une vocation éducative. Outre son aspect militant et révolutionnaire, les cinéastes doivent également conscientiser la population et éduquer les individus des couches populaires à regarder les images autrement. L'intrusion de la réalité quotidienne dans les images est la base de ce nouveau régime visuel qui s'oppose au cinéma exotique et commercial, celui des colonisateurs. Les mensonges des élites sont mis à l'épreuve par la vérité des images. Rocha le mentionne d'ailleurs très clairement dans son manifeste :

Le Cinema Novo est un phénomène des peuples colonisés et non une entité privilégiée du Brésil : partout où il y aura un cinéaste disposé à filmer la vérité et à affronter les normes hypocrites et policières de la censure, il y aura un germe vivant du Cinema Novo. Partout où il y aura un cinéaste disposé à affronter le commercialisme, l'exploitation, la pornographie, le technicisme, il y aura un germe du Cinema Novo. Partout où il y aura un

cinéaste quel que soit son âge ou son origine, prêt à mettre son cinéma et sa profession au service des causes importantes de son temps, il y aura un germe du Cinema Novo. *Voilà la définition, et par cette définition* le Cinema Novo se marginalise de l'industrie parce que le compromis du *Cinéma Industriel* est avec le mensonge et l'exploitation. (1965, p. 125)

Or, cet élan de solidarité et cette lutte pour la reconnaissance sont abruptement interrompus par un événement majeur qui marque profondément la production cinématographique brésilienne. C'est d'ailleurs durant cette période trouble que le film de Bodansky et Senna est tourné.

1.1- Le « miracle » économique

En 1964, les militaires prennent par un *putsch* le pouvoir. Ils entendent diriger le pays selon leurs idéaux et espèrent faire entrer le Brésil dans la modernité et dans le concert des nations civilisées. Ce nouveau Brésil, qui est totalement différent du nouveau Brésil envisagé par le Cinema Novo, doit correspondre à un pays où la richesse, le développement des infrastructures et celui de l'économie sont les priorités. Inutile de rappeler que l'image et l'esthétique qui émergent du Cinema Novo, principalement axées sur les exclus et la pauvreté, cohabitent extrêmement mal avec cette volonté de montrer au reste de la planète un Brésil moderne et développé. Ainsi, alors que le cinéma et les autres arts entrent en lutte contre les discours bourgeois et impérialistes, ce projet s'arrête brusquement par les mesures prises par la dictature. « La société civile était progressivement privée de ses droits, tandis que les officiers supérieurs se relayaient au pouvoir et que des technocrates en uniforme noyautaient l'appareil d'État » (Enders 2008, p.205). Cette dictature survient alors que la société civile est justement en processus de prise de conscience des enjeux sociaux qui animent sa vie politique et en pleine possession de nouvelles technologies en permettant une reformulation. C'est ce qu'Ismail Xavier constate dans le document informatif en bonus sur le DVD d'*Iracema* : « À l'époque, dans tout le Brésil, l'envie de s'exprimer était devenue un désir parmi la population. Les différents médias culturels furent mis à contribution dans ce projet: photographies, livres, films (Annexe A, p. 1). C'est principalement par crainte de perdre son pouvoir sur l'imaginaire national, et sur les individus, que le régime voit d'un très mauvais œil la politisation de la population par l'art et vice-versa. Ainsi, la dictature établit comme objectif premier de lutter contre tous les discours qu'elle considère « subversifs ».

Par « subversif », le régime entend tout ce qui ne contribue pas à construire une image du Brésil économiquement puissant et tout ce qui ne tient pas éloignée des débats politiques la majorité de la population. À ce sujet, le type de cinéma qui est encouragé durant ces années demeure en complète opposition avec ce qu'envisagent de faire les réalisateurs d'*Iracema*. Comme le rappelle Walter Moser :

Les militaires qui favorisaient des films apolitiques d'un tout autre type (chanchada, comédie de mœurs...) ne voyaient certainement pas d'un bon œil la production d'un film qui n'est peut-être pas directement critique de leur régime, mais qui est certainement critique des discours officiels, de la propagande politique et de l'idéologie nationalo-moderne qui lui servait de légitimation. (2006, p.12)

Le régime qui s'assure du maintien d'une cinématographie de divertissement maintient le public à l'écart de la question politique. C'est la grande époque des *pornochanchadas*. Comme nous l'avons mentionné, il s'agit de comédie de mœurs à teneur pornographique, qui « se développaient dans les interstices d'une censure qui ne s'enrobait de moralité que pour mieux préserver un certain ordre, un *statu quo* social » (Panaragua, 1987, p.111). D'autre part, le régime construit une image de la modernité qui se traduit par le développement d'infrastructures censées faciliter le développement économique.

Le progrès, sorte d'écho à l'époque de la fondation nationale brésilienne, devient le mot d'ordre. Le développement par le président Juscelino Kubitschek de la capitale à Brasília en 1960 est déjà un pont vers cette modernité. La construction rapide d'infrastructures dans cette ville afin de favoriser le développement économique est un exemple frappant de cette modernisation effrénée dans laquelle le Brésil s'engage. Sous le régime, d'autres infrastructures deviennent également de véritables symboles incarnant, dans l'imaginaire collectif, le Brésil économiquement puissant. Parmi ces projets de développement se trouvent des routes, des ponts, des immeubles et des barrages, comme celui d'Itaipu¹⁹. La construction de la route Transamazonienne, élément central d'*Iracema* : *uma transa amazônica*, devient comme Walter Moser le souligne : une « épopée spectaculaire de la modernisation brésilienne » (2006, p. 7). Cette route qui a pour but de permettre

¹⁹ Il s'agit d'un immense barrage construit, en 1975, sur la frontière entre le Brésil et le Paraguay. (Enders 2008, p. 219-220)

l'exploitation des ressources naturelles et humaines de la forêt amazonienne en partant de la côte est du Brésil jusqu'au Pérou incarne parfaitement l'idée de puissance et de domination que le régime cherche à véhiculer. Comme le soutient Armelle Enders :

Plus le régime militaire est répressif, plus il recherche parallèlement l'adhésion de la population, grâce à une politique économique qui donne des résultats spectaculaires, et recourt à une propagande ultranationaliste, exaltant la grandeur et la puissance du Brésil. (2008, p. 206)

C'est entre les années 1969 et 1974, sous la supervision du général Emilio Garrastazu Médici, que le régime est le plus agressif envers la population. Pour contrôler celle-ci, les militaires ont recours à une multitude de mesures coercitives qui passent par le biais d'une législation tyrannique. Ces lois se nomment les actes institutionnels (AI) dont la plus sévère est l'AI-5.

Par l'AI-5, l'exécutif peut suspendre les sessions du congrès national, priver n'importe quel citoyen de ses droits politiques pour dix ans, confisquer les biens de « tous ceux qui se sont enrichis illicitement », refuser le droit à l'*habeas corpus*. Une censure rigoureuse empêche la critique du régime, mais aussi toute publicité faite à des événements que le gouvernement préfère taire.²⁰ (Enders 2008, p. 210)

Iracema, tourné en 1974, n'a pas échappé à cette mesure et le film est censuré jusqu'en 1980. Les raisons officielles de cette censure ne sont pas reliées, selon le régime, au fait que le film critiquait la modernisation dévastatrice du Brésil. Au contraire, la dictature censure le film pour des formalités qui n'ont rien à voir, selon eux, avec les propos du film.

The film was shot in 16mm using a type of stock that Brazilian laboratories were apparently ill-equipped to develop. Consequently, the film was developed in West Germany, where the film had been picked up for distribution on German television. Since it was not developed in Brazil, the film did not technically conform to the legal definition of a « Brazilian film » and was therefore denied the necessary Certificate of Brazilian production, without which it could not be exhibited in the country. (Johnson 1982, p. 374)

Bien évidemment, il s'agit là d'un prétexte pour contrer le potentiel subversif du film et enrayer les sentiments d'indignation populaire que celui-ci aurait pu provoquer. Puisque le film est diffusé et monté en Allemagne, c'est d'abord les Allemands qui le voient avant la majorité des Brésiliens. Il attire d'ailleurs l'attention des regroupements écologistes qui peuvent constater pour la première fois, par des images documentaires, les conséquences désastreuses de la construction de la route transamazonienne sur la forêt de l'Amazonie.

1.2- Affronter la censure

Le tournage d'*Iracema : Uma Transa Amazônica* n'est pas de tout repos. En effet, à cette époque comme aujourd'hui encore, l'Amazonie est une zone grise en marge de toute civilisation. En construisant la Transamazonienne, comme nous l'avons mentionné, le régime entend favoriser le développement de la région et sa colonisation par des travailleurs bon marché. Par contre, filmer dans un tel endroit s'avère une expérience périlleuse. L'accès à la région est extrêmement restreint et difficile dû à la densité de la forêt et au manque de routes praticables. Par conséquent, les caméras et les appareils de tournages qui sont désormais malléables, légers et portables s'avèrent fort utiles. Cependant, le régime entend protéger les secrets qui entourent la construction de la Transamazonienne et filtrer toutes les images concernant sa construction qui ne sont pas issues de ses propres sources. Les films qui documentent la construction de cette route et ses conséquences sont toujours susceptibles d'être saisis et censurés, comme c'est le cas pour celui de Bodansky et Senna. « Le ministre de la Justice Armando Falacão quitta son poste en 1979 en ayant interdit plus de 400 livres en cinq ans, 177 pièces de théâtre, 47 films et 840 paroles de chansons en deux ans » (Paranagua 1987, p. 11). Les réalisateurs risquent aussi d'être tués ou emprisonnés par des sbires du régime ou par des bandits locaux. Comme le rappelle Walter Moser : « C'est ainsi que l'entreprise de Jorge Bodansky revêtait un aspect presque clandestin, en plus d'être pionnière » (2006, p.12).

Les deux réalisateurs ainsi qu'une équipe de tournage composée de quatre personnes prennent le risque d'aller filmer cet endroit qui existe dans l'imaginaire populaire uniquement par les discours médiatiques contrôlés par le gouvernement. Par conséquent, ils entament une déconstruction de l'imaginaire symbolique entourant cette région, ce que ne voient pas d'un bon œil le régime et ceux qui tirent profits de ces ressources humaines et naturelles. À ce sujet, les cinéastes

prennent soins de questionner les travailleurs devenus dépendants du développement de la transamazonienne et saisissent, avec la caméra comme témoin, les conséquences dévastatrices de cette construction sur les populations, majoritairement autochtones, de la région. Ces populations vivent dans un climat de peur et les problèmes sont nombreux. « Nous étions au courant que la région était soumise à de nombreux conflits ; plusieurs personnes y ont été assassinées, tandis que d'autres ont été obligés de donner leur terre » (Annexe A, p. 3). Cependant, la Transamazonienne se doit d'amener le développement économique et des emplois pour les gens de la région aux prises avec des famines et vivants dans des situations précaires. C'est du moins ce que le gouvernement promet. Pourtant, comme le note l'historien et journaliste Eduardo Galeano :

Les projets réels du gouvernement, on s'en doute, étaient très différents : il s'agissait de procurer de la main-d'œuvre aux latifondistes nord-américains qui avait acheté ou usurpé la moitié des terres au nord du Río Negro et aussi à la United States Steel Co., qui avait reçu des mains du général Garrastazu Médici les énormes gisements de fer et de manganèse de l'Amazonie. (1971, p.123)

Qu'ils soient imputables au régime ou aux riches exploitants qui viennent profiter de la main-d'œuvre à bas prix, les problèmes contribuent de manière inévitable à l'exploitation d'une population précaire qui vit déjà isolée du reste du monde. Ainsi, lorsque des étrangers se présentent dans ces zones, ils deviennent rapidement le centre de l'attention. Comme le rappelle Jorge Bodansky : « Qu'importe où nous étions, on nous suspectait toujours de quelques choses. Nul ne voulait nous faire confiance, on nous jetait des regards accusateurs. La raison était que nous étions des gens de l'extérieur, et sans même parler du fait que nous avions cet équipement avec nous » (Annexe A, p.5).

Le régime qui met ainsi de l'avant une certaine vision progressiste du Brésil justifie la construction de cette route comme un mal nécessaire pour l'intégration des populations marginalisées. Sans étonnement, au final, le but est d'augmenter le rendement des grandes entreprises et d'enrichir une petite poignée d'individus déjà bien riches. Cette situation rend perplexes les populations locales pour qui l'intrusion par cette route ne devient pas le synonyme de développement comme le régime le prétend, mais plutôt la possibilité pour les exploitants des grandes villes et des autres pays de poursuivre et d'étendre leur domination.

Ce survol nécessaire de la réalité brésilienne de l'époque nous permet d'approfondir et de poursuivre notre questionnement sur la place de l'allégorie dans le film. Comme nous l'avons noté dans notre premier chapitre, la narration allégorique fonctionne par une articulation de symboles entre eux. Cependant, les films, contrairement à l'écriture, posent de nouveaux paradigmes, puisqu'ils travaillent à partir d'images de la réalité. Ceci nous mène à une question fondamentale : comment penser à la fois le symbolique et le concret ? Cette tension entre deux pôles opposés est omniprésente dans *Iracema : uma transa amazônica* et ce que nous allons tenter de mettre en évidence. C'est en ce sens que nous allons désormais aborder la route et l'Amazonie comme de puissants symboles qui occupent l'imaginaire brésilien et comme des lieux concrets qui transforment l'espace géographique national.

1.3- la Transamazonienne et l'Amazonie

Iracema : uma transa amazônica est souvent qualifié de *road-movie* puisqu'il prend comme lieu central de ses péripéties la route Transamazonienne. Il est d'ailleurs important de mentionner qu'au tout début du film nous retrouvons un intertitre mettant de l'avant l'idée que la route est considérée comme un symbole du « grand Brésil »²¹. Par ailleurs, la route, qui n'est pas toujours la Transamazonienne, est présente en tant qu'entité symbolique dans de nombreux films afin de penser la réalité sociale du Brésil. En ce sens, sa présence relie notre film à plusieurs autres films issus du Cinema Novo. Dans leur ouvrage intitulé: *Brazilian cinema- expanded edition*, les auteurs démontrent que la présence de la route est un topo récurant de la modernité cinématographique brésilienne. Depuis *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, *A Grande Cidade* (1966) de Carlos Diegues et son incontournable, bien que plus récent, *Bye Bye Brazil* (1980), la route est le lieu pour exposer le contact et le choc entre la tradition et la modernité. Elle permet aussi de questionner la dynamique entre le centre et la périphérie. Étant le lieu des échanges commerciaux et de la mobilité capitaliste moderne, elle permet de questionner l'espace entre les riches issus des grands centres urbains et les pauvres vivants en

²¹ L'intertitre se traduit comme suit : « Représenter la transamazonienne de manière réaliste en 1974 représentait un grand risque. Les conséquences furent des années de censure et de luttes incessantes pour diffuser le film et le rendre accessible au public à qui il s'adressait. La réalité filmée dans *Iracema* est tout aussi désolante à regarder maintenant, peut-être même plus, qu'à l'époque trouble pendant laquelle elle fut filmée alors que la route Transamazonienne symbolisait le « grand Brésil ». » ; Ma traduction

périphérie. De manière plus radicale, comme le souligne Walter Moser, elle symbolise également le contact ancestral entre la civilisation et la nature.

C'est la route construite pour la circulation rapide des voitures à travers un paysage de préférence vide, sauvage, aride et même désertique. Un paysage qui fait contraste avec la ville et plus généralement avec des espaces aménagés pour l'habitation humaine. On y reconnaît l'opposition conceptuelle fondamentale entre nature et culture, de même que les récits de retour à la nature animée par le désir de tourner le dos aux effets négatifs de la civilisation (Rousseau). (2006, p. 11-12)

Lorsque nous regardons *Iracema*, nous sommes à même de constater l'impact de cette incursion du progrès dans la nature. La route transamazonienne vient littéralement couper la forêt amazonienne en deux et représente une veine de la ville au cœur de la jungle. Elle incarne symboliquement le processus de colonisation sous sa forme moderne. À ce sujet, Xavier Ismail mentionne que: « The construction of the Trans-Amazonian Highway bisecting the world's largest expanse of undeveloped jungle was one of the most powerful symbols of development, modernization, and the victory of civilization over hostile nature » (1990, p. 363).

Cette logique de conquête de la nature, Moser l'explique par une distinction fondamentale entre modernité solide et modernité liquide. Cette différenciation, qu'il emprunte au sociologue Zigmunt Bauman,²² tend à démontrer que le genre du *road-movie* se situe, par son récit qui accorde une importance particulière à l'occupation de l'espace sur le temps, du côté de la modernité solide. Cette modernité solide, Moser la relie directement au processus de colonisation.

La modernité solide se définit par la priorité qui est accordée à l'espace sur le temps. L'espace est la chose précieuse à occuper et à posséder. La constitution territoriale des États-Nations, ainsi que leur intégrité et protection s'inscrivent dans cette logique. Mais aussi, à partir et au-delà de ces territoires nationaux, la découverte, l'exploration, la conquête, l'occupation de nouveaux territoires, bref le processus de colonisation. (2008, p.8).

Iracema met en évidence, par sa thématique, cette modernité colonisatrice qui par ses infrastructures, particulièrement l'autoroute, cherche à conquérir et à exploiter l'espace. La route

²² **Zygmunt Bauman** est un théoricien de la modernité et un sociologue. L'ouvrage auquel Walter Moser fait ici référence est *Liquid Modernity*. Polity Press : Cambridge, publié en 2000.

transamazonienne en vient ainsi à occuper la place symbolique de la conquête coloniale contemporaine.

Les images du film nous confrontent également à un territoire concret qui demeure absent du monde des images. Il est désormais possible de voir l'Amazonie et de confronter l'imaginaire symbolique lui étant rattaché. En ce sens, il y a dans le film une réaffirmation concrète du territoire national et une mise à distance de l'imaginaire symbolique lui étant relié. La forêt vierge qui attend d'être conquise apparaît sous un jour beaucoup plus sombre. Cet imaginaire symbolique de l'Amazonie, que les images concrètes questionnent, se rattache à toute une tradition de l'imaginaire brésilien qui remonte jusqu'au thème biblique de la terre promise évoqué par les jésuites. D'ailleurs, dans le roman, la forêt amazonienne est symbolisée comme un bois sacré encore sauvage.

Là où mourrait le versant de la colline, la végétation était touffue : une dense voûte de feuillage vert sombre recouvrait l'entrée agreste, réservée aux mystères des rites barbares. Le bois sacré était un bois de mimosas-jurémas. Les troncs rugueux de l'arbre de Toupan parcouraient ses pourtours. (Alencar 1895, p. 27)

La forêt amazonienne, par son caractère sacré et sauvage, évoque par conséquent le lieu à conquérir, à occuper et à coloniser. Xavier Ismail écrit d'ailleurs que: « the Amazon is the promised land, chosen to carry the connotation of « virginity », of untamed nature to be « discovered » and conquered » (1997, p. 239). La présence de la route Transamazonienne, au cœur d'*Iracema : uma transa amazônica*, devient la possibilité de mettre en évidence cette logique de conquête coloniale du territoire par les pouvoirs en place et nous révèle, par des images documentaires comme nous le verrons, les conséquences désastreuses et concrètes d'une telle conquête.

1.4- Le retour du couple- entre l'imaginaire et les corps

La tension entre la réalité concrète et l'imaginaire symbolique s'étend aussi aux personnages. Iracema, personnage symbolique du roman de José de Alencar, renaît une fois de plus dans *Iracema : uma transa amazônica*. Martim pour sa part n'est plus le Portugais venu d'outre-mer pour conquérir le Nouveau-Monde, mais plutôt un Brésilien surnommé Tião Brazil Grande venu du sud du pays pour profiter du développement économique de l'Amazonie. Leur rencontre

fortuite, comme dans le roman, ainsi que leur présence fréquente dans l'image, en font des références directes aux personnages symboliques du récit Alencarien. Cependant, ces deux personnages sont extrêmement complexes puisque leur présence à l'écran, en tant qu'individus singuliers, nous force constamment à questionner leur valeur symbolique. Comme nous allons maintenant l'observer, le film nous maintient dans une zone limitrophe où l'incertitude entre document et fiction règne.

Sebastião da Silva, qui se surnomme Tião Brazil Grande et qui est incarné par l'acteur Paulo César Peréio, est un camionneur qui gagne sa vie en faisant le transport de bois sur la Transamazonienne. C'est lui qui fait monter Iracema à bord de son camion, fascinant la jeune fille par son charisme et sa richesse. On peut déjà entrevoir une version modernisée de Martim. Cette idée est également soutenue par le rôle symbolique accordé à Tião. Selon Walter Moser, qui situe clairement sa lecture dans une perspective allégorique, ce personnage incarne un des agents du capitalisme moderne qui, avec son camion, déplace marchandises et individus. « Dans ce sens, il représente sur le plan économique, l'espèce de capitalisme aventurier qui accompagne le développement de l'Amazonie et y pénètre avec la transamazonienne » (2006, p. 8). Pour Tião, tous les moyens sont bons pour faire de l'argent et pour assurer sa survie. Il est prêt à faire du marchandage à la limite de la légalité, il négocie de manière féroce et jongle sans scrupule avec les contraintes socio-économiques qui pèsent sur lui. À ce sujet, Moser nous rappelle également que Tião « représente aussi le futé et le débrouillard qui sait tirer avantage des situations et les tourner en sa faveur » (2006, p.9). Dans cette optique, il est également possible de voir en lui l'incarnation moderne de certains personnages symboliques de l'imaginaire brésilien. Par exemple, Moser y a vu la figure du *bandeirante*²³ et nous y avons vu le personnage du *gaúcho a cavalo*²⁴. Après discussion²⁵, il est également possible de voir en Tião un personnage de la mythologie moderne soit : le camionneur. Symboliquement, mais aussi concrètement, le camionneur est un personnage

²³ « Ils (les bandeirantes) étaient des cavaliers aventuriers sans scrupules et souvent hors-la-loi qui préparaient le terrain (des Indiens) pour la colonisation à la fois militaire, politique et religieuse. » (2006, p. 9)

²⁴Le *gaúcho a cavalo* est un personnage issu du roman de José de Alencar *O Gaúcho* (1870). Ce personnage mythologique, issu de la pampa du sud du Brésil, est reconnu pour ses actions, son nomadisme et sa grande liberté. Il se promène toujours à cheval, animal auquel il donne un nom féminin. Source : Bernd, Zilã. 2007. *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Tomo Editorial : Brasil

²⁵ Cette mise en évidence du personnage du camionneur appartenant à la mythologie moderne brésilienne est apparue suite à une discussion avec le professeur Cesar Geraldo Guimarães de l'Université Fédérale du Minas Gerais.

grossier, solitaire et sans scrupule qui profite du développement des infrastructures et de la modernisation pour son propre bénéfice.

Tião a aussi la peau blanche, élément d'une grande importance pour l'imaginaire symbolique brésilien qui fait du facteur racial un élément fondamental de sa société. Ce choix de personnages est donc une façon de montrer qu'il n'est pas autochtone, mais plutôt de descendance portugaise. D'ailleurs, comme une sorte de clin d'œil au roman, lorsque nous assistons à la rencontre entre Tião et Iracema dans un bar²⁶, la caméra se déplace légèrement pour filmer une peinture à l'arrière représentant un colon portugais chassant un jaguar. Un peu plus tard, alors qu'il est face à Iracema assis à la table, à l'arrière-plan il y a une toile représentant la rencontre entre la mer et la terre. Iracema est assise du côté de la terre et Tião du côté de la mer. Tous ces éléments agissent comme des échos au personnage romanesque hautement symbolique qui « porte sur le visage la blancheur des sables qui bordent la mer et dans les yeux le bleu triste des eaux profondes » (Alencar 1895, p. 18).

En parallèle, ce personnage est aussi la mise en scène de la voix de la dictature militaire qui dirige le pays à l'époque. En effet, c'est à lui que nous devons la reprise des slogans dictatoriaux comme « ninguém pode segurar esse país » ou son nom « Brasil grande »²⁷. Il véhicule, non sans ironie, la vision de la modernité brésilienne proposée par la dictature. C'est sans aucun doute pour cette raison qu'il porte le pseudonyme de Tião « Brasil Grande », sorte de surnom qui évoque l'exaltation du développement du Brésil. Bien qu'il s'agisse clairement d'un personnage grotesque à la limite de la caricature, son attitude méprisante et son entêtement à faire la promotion du développement, qu'il prétend être pour le bien de tout le monde, en font un personnage témoignant de l'attitude du régime vis-à-vis de la population. En reprenant les slogans de la dictature et en adoptant une attitude agressive et austère, il met en évidence le discours de la bourgeoisie et de la nouvelle élite politique. Cette mise en évidence permet d'exposer dans sa plus simple expression l'idéologie du régime. Ainsi, Tião campe le rôle symbolique du colon moderne. En tant que porte-parole du régime et comme incarnation d'un nouveau Martim, il met en évidence la dynamique néo-coloniale qui subsiste. Mais Tião offre aussi une critique de ce discours. « Mon personnage c'est

²⁶ 37 min et 07 sec.

²⁷ À ce sujet Armelle Enders a repéré et traduit certains de ces slogans : « *Aime-le ou quitte-le, Personne ne retient ce pays, Grand Brésil, Brésil puissance, En avant Brésil !* » (Enders 2008, p. 220)

l'opposition contre la censure, contre l'exploitation des travailleurs » (Annexe A, p. 3). Par ces gestes grossiers, son sourire ironique, son rire excessif et son air de conquérant de bas niveau, il met en évidence le caractère grotesque et pitoyable de la mascarade politique à laquelle se livre le régime.

Cependant, le personnage de Tião n'est pas uniquement symbolique. Comme nous l'avons mentionné précédemment, Tião est incarné par Paulo César Pereio. Cet acteur professionnel est aussi un excellent improvisateur. Tout au long du film, il campe la position, pour reprendre l'expression de Xavier Ismail, « d'agent provocateur » (1990, p.240). En adoptant une attitude provocatrice, il influence la réalité et oriente les réactions spontanées des gens. D'ailleurs, Pereio a toujours refusé d'avoir un texte lors du tournage. Il préférerait improviser et agissait comme il le voulait. Comme il le mentionne :

Il était convenu avec moi qu'il n'y aurait pas de dialogues écrits. Il n'y avait pas de direction d'acteur avec moi, que cela soit maintenant ou avant. Je me considère comme une personnalité performative et c'est là que se déterminait mon jeu d'acteur. Je crois qu'il faut capter les choses de l'existence, un peu à la manière d'un documentaire sur le personnage. Ce que vous voyez de lui, c'est moi! C'est comme ça que je me comportais et encore aujourd'hui c'est ma manière d'agir. (Annexe A, p.10)

En ce sens, le côté performatif de sa présence provoque la prise de parole par les individus et influence d'une certaine façon la réalité. La présence de Pereio en vient à contaminer la réalité et la caméra devient le témoin de ces scènes. Nous ne sommes plus simplement dans l'observation de fait, mais plutôt dans la création d'une situation ambiguë à mi-chemin entre la réalité et la fiction. À ce sujet, Xavier Ismail mentionne que : « The actor's behavior subverts the natural gaze of the cameraman, destroying the supposed separation between film-work and reality, observation and the world observed » (1997, p.368). La caméra devient dès lors l'appareil permettant de saisir ce mélange et saisit l'événement de la rencontre entre le discours du régime et les gens vivants sous celui-ci. Pereio adopte également, à certains moments, la position de reporter. Puisqu'il se présente comme un travailleur de la route, il questionne les individus et discute avec eux. Pour ces gens, Tião n'est pas un personnage symbolique, mais un individu concret qui croit fermement au développement et à la modernisation du Brésil. Les individus sont ainsi conduits à jouer le jeu à leur

insu. Pour comprendre cette relation ambiguë entre le discours de Tião et son influence sur la réalité, nous évoquons ici l'idée de « greffe » proposée par Alain Bergala dans un article discutant les liens entre le cinéma de Gille Groulx et de Jean-Luc Godard.

Groulx a en commun avec Godard une conception du « cinéma comme art de la greffe » selon mon analyse du cinéma de la Nouvelle vague. Je résume : le geste moderne de la Nouvelle Vague tient dans trois greffes. *Un* : la greffe de la fiction sur le réel documentaire. *Deux* : la greffe du personnage sur la personne même de l'interprète. *Trois* : en projection, la greffe du spectateur sur le film en train de se dérouler à l'écran. (2012-2013, p. 3)

Greffant des interventions scénarisées au réel, Pereio brouille les pistes entre le documentaire et la fiction. Il joue sur la limite entre sa propre personne et le personnage qu'il est supposé incarner. La caméra, en tant qu'appareil mécanique, acquiert dès lors un rôle primordial dans ce processus. Comme le rappelle Jorge Bodansky : « On se devait d'être agile lors du tournage, dans la mesure qu'on ne disait jamais *«coupée»* ou *«on tourne»*, car on se devait de préserver l'ambiance qui avait été obtenue, cette fameuse magie du moment. On avait notre système qui permettait de garder le rythme du tournage » (Annexe A, p.5).

Pour donner un exemple de cette contamination entre monde concret et imaginaire symbolique, nous allons analyser la séquence où apparaît pour la première fois Tião²⁸. La séquence commence par un travelling sur des madriers et des travailleurs puis, à un certain moment, Tião entre dans le cadre et commence à discuter avec le contremaître. Au centre de l'image, nous assistons dès lors à une discussion sur les bienfaits et de la richesse de la terre brésilienne, orientée par le personnage de Tião qui fait l'éloge du développement. Il est pratiquement toujours filmé en contre-plongée au sommet d'une montagne de planches, comme un roi sur son trône attendant qu'on le serve. Pendant la discussion qu'il entame avec le contremaître, il se produit quelque chose de très particulier. Alors que Tião parle de la nature comme quelque chose d'inutile comparativement aux camions et aux routes, le contremaître défend l'idée que la nature est importante et nécessaire, qu'elle est la richesse du Brésil. Mais à un certain point, le spectateur assiste à un revirement dans la discussion. Le vendeur, peut-être pour plaire à Tião, pour ne pas provoquer une querelle ou parce qu'il sait qu'il est filmé, change de discours et adopte

²⁸ La séquence débute à 10 min. 39 sec. et elle se termine 14 min. 10 sec.

spontanément le discours du développement. Ainsi, le vendeur mentionne qu'il existerait une seconde mère, tout aussi importante que mère Nature. Il s'agirait de la mère nation. En ce sens, le contremaître adopte de lui-même le discours de la dictature. Par ses interventions et son attitude, Pereio en arrive ainsi à atteindre une vérité qui à première vue n'est pas totalement visible. Ses interventions dans le réel alimentent la réalité et nous maintiennent, en tant que spectateur, dans une zone d'inconfort. Le contremaître ne sait pas que Tião est un personnage. Pour lui, cet homme est bien réel. Par conséquent, la réaction du contremaître n'est pas orientée en fonction d'un besoin de fictionnalisation, mais devient un document sur la vie quotidienne brésilienne sous la dictature et sur les relations de pouvoir entre les commerçants. Comme le rappelle Walter Moser : « Les répliques de Tião jettent une lumière ironique sur ce ventriloquisme naïf et aveugle de la propagande gouvernementale » (2006, p. 10), mais elles documentent également le climat de peur et de folie attaché à cette période de développement effréné.

Cette zone liminale entre réel et fiction se complexifie lorsque nous abordons le personnage d'Iracema. Incarnée par une actrice non professionnelle et autochtone nommée Edna de Cássia, elle évoque par son nom tout un imaginaire symbolique. Elle est en ce sens la référence directe au roman d'Alencar. Dans le film, elle est encore l'Iracema qui est fascinée par le monde du progrès. Cependant, comparativement au roman, le contact entre son monde et celui de la civilisation sera brutal. Une des toutes premières séquences du film témoigne clairement de ce mouvement de la tradition vers la modernité. Au tout début du roman, juste avant sa rencontre avec Martim, Iracema sort du bain. « Iracema vient de sortir du bain ; des perles d'eau scintillent sur son corps comme sur la douce mangabe mûrissant par un matin de pluie » (Alencar 1895, p.17) . Dans le film, une scène similaire se met en place. Une des toutes premières images du film nous la montre alors qu'elle se baigne dans le fleuve Amazone. Elle fait partie des populations riveraines de l'Amazonie. Le lien est assez frappant et témoigne de la volonté de réaffirmer l'imaginaire symbolique du roman. La caméra insiste d'ailleurs, dans un long prologue, sur cette vie traditionnelle, décrite dans le roman comme une vie en communion avec la nature. Nous avons des plans avec des gens qui transportent des baies, des gros plans sur des mains qui nettoient les petits fruits, de gros plans sur des mains qui décortiquent de la nourriture et la présence d'une radio qui sert d'intermédiaire pour communiquer entre individus. La première image du film est d'ailleurs celle d'un feuillage vert. En contre-plongée, la caméra fixe vers le ciel et nous montre la présence de la nature. Nous descendons par la

suite grâce à un travelling vertical vers le bateau dans lequel Iracema prend place. Sur le bateau, comme pour encore une fois évoquer les sociétés traditionnelles du roman, nous pouvons lire l'inscription « Graças a Deus »²⁹. Il est important de noter que nous ne savons pas encore qu'il s'agit d'Iracema. Cependant, par sa présence fréquente dans le cadre et par l'imaginaire qu'évoque le titre du film nous en déduisons qu'il s'agit d'elle. En prenant le bateau sur la rivière amazonienne à partir de son village, Iracema arrive au port de Belém. Ce passage est, comme le souligne Xavier Ismail, « a fugitive moment of peace never again recaptured » (1997, p.366). Dans la scène onirique au début du film, Iracema sort symboliquement et littéralement de sa forêt «vierge» pour aboutir à la civilisation. À l'horizon apparaissent des immeubles, des kiosques, des bateaux modernes, incarnant ainsi tout ce qui représente la civilisation et le progrès brésiliens. Un des points importants de cette séquence est la présence d'un silence dès que nous voyons la ville au loin et le bateau en avant-plan. Ce silence est lourd de signification. Il évoque la rupture. Nous sommes suspendus dans un entre-deux, comme si ce contact allait être fatal ou qu'il était irréel. Il provoque une sensation de vertige tellement l'écart entre le monde de l'Amazone et celui qui se déroule dans la ville est immense. Le son reprend tranquillement par la suite, nous laissant entendre à nouveau la radio, mais cette fois il s'agit d'une radio annonçant des publicités. Iracema arrive ainsi dans un marché à ciel ouvert où elle observe la marchandise qui défile sous ses yeux. C'est là que sa déchéance s'amorce.

Son rôle en tant que personnage est celui d'une prostituée de 15 ans. Nous sommes dès lors confrontés à l'opposé son homologue romanesque, l'« Iracema la vierge aux lèvres de miel » (Alencar 1895, p.16). Le film déconstruit le personnage symbolique de la bonne sauvage et met en scène sa décadence. D'abord, sa fascination pour la culture et la civilisation sera à l'origine de sa perte. Contrairement à sa consœur romanesque où cette fascination permettait l'émergence d'une relation salvatrice, l'Iracema de Bodansky et Senna sera amené à vendre son propre corps pour rejoindre, dans un rapport marchand à l'autre, le monde civilisé. C'est Tião qui la fait monter dans son camion et qui la paie. Son propre corps devient ainsi une marchandise, un produit de consommation. D'ailleurs, tout au long du film, elle sera traitée comme telle, passante d'un endroit à l'autre sans pratiquement ne jamais être traitée humainement. « Iracema circulates like lumber and livestock; her useful life in the sphere of market values follows the usual pattern of commodity » (1997, p.366). Nous ne sommes plus dans l'histoire abracadabrante du roman, où tout s'enchaîne de

²⁹ « Merci à Dieu » - ma traduction

manière romantique pour aboutir à la naissance de Moacir. Ce n'est pas par amour pour le blanc qu'Iracema devient l'esclave de Tião, mais par fascination pour le monde de la marchandise. Dans le roman, leur rencontre est racontée par Alencar comme un moment chargé émotionnellement : « Je ne sais quel sentiment il mit dans ses yeux et dans son visage. Mais la jeune vierge jeta au loin l'arc et la flèche et se précipita vers le guerrier, regrettant le chagrin qu'elle avait provoqué » (1895, p.18). Dans le film, cette rencontre n'est pas du tout romantique. Elle a lieu dans ce qui semble être un bordel ou un bar. Dans ce lieu, au moment où Tião prend Iracema pour danser, nous entendons la chanson « Você é doida demais » de Lindomar Castilho dont le titre signifie, selon notre traduction, « Tu es vraiment trop folle ». Ce ton ironique de la musique, dans une perspective symbolique, semble critiquer la naïveté d'Iracema et agit comme une sorte d'avertissement sur les conséquences de sa fascination pour le monde civilisé. Mais Iracema suivra tout de même Tião jusqu'à ce qu'il l'abandonne au bord de la route, dans un autre bordel. Cette naïveté et cette croyance envers la bonté de Tião approchent par ailleurs l'Iracema de Bodansky et Senna à celle d'Alencar où elle « courbe la tête et acquiesce à ce doux esclavage » (Bosi 2000, p.214). Iracema devient l'objet, le produit de consommation, que va s'approprier Tião et qu'il pourra jeter par la suite. Elle n'est plus la mère de la nation et le sacrifice qu'elle effectue dans le roman pour donner naissance au fils métis n'aura pas lieu. Au contraire, sa déchéance est inutile et improductive. En ce sens, les réalisateurs déconstruisent le personnage symbolique romanesque en mettant à l'avant-plan son exploitation et sa décadence. Ils en font un puissant symbole des individus exploités par le processus de modernisation.

L'imaginaire évoqué par le personnage romanesque est également confronté par l'image cinématographique. C'est d'ailleurs un autre élément permettant une déconstruction du personnage d'Iracema en tant que bonne sauvage remplie de pureté. Par sa présence à l'écran, elle intervient dans cette confrontation de l'imaginaire symbolique du roman. Le fait que ce personnage ne soit pas incarné par une actrice professionnelle, mais plutôt par une autochtone nous fournit une preuve concrète de l'exploitation et confère à Edna de Cássia une valeur de document. Cet élément rejoint d'ailleurs l'idée de « greffe » où, pour paraphraser Bergala, on greffe un personnage sur la personne qui l'interprète. La photogénie de cette autochtone frappe l'écran et nous force à questionner l'imaginaire dont elle et les autres autochtones sont victimes depuis trop longtemps. Le symbolisme du personnage évoqué par l'imaginaire littéraire est ainsi confronté par les images, par la réalité

concrète. C'est d'ailleurs en ce sens que Laurent Desbois, négligeant par ailleurs sa valeur symbolique, affirme qu'Iracema « n'arrive pas à se constituer en protagoniste. Ni héroïne, ni martyre, elle se contente de servir comme document. Une parmi mille comme elles : entité vague et imprécise, comme le monde dans lequel elle survit » (2010, p. 232). Elle n'est plus la « vierge aux lèvres de miel », elle est souillée par la civilisation et son corps, dans tout ce qu'il a de concret en porte les traces. Comme nous l'analyserons plus en détail à la fin de ce chapitre, elle sera retrouvée sur le bord de la route avec une dent manquante, sale et méconnaissable. Elle est une autochtone et la caméra nous révèle sa réalité et la réalité d'autres comme elle. Sa présence à l'écran interfère et se mélange avec le processus de symbolisation dont elle est victime dans l'imaginaire populaire mis en place par les élites au pouvoir. D'ailleurs, le conflit, ayant pour base le facteur racial, est intimement relié à l'histoire sociopolitique de cette communauté. Il s'est ancré dans l'imaginaire brésilien par le biais des représentations, jusqu'au point où il en est venu à modifier les comportements actuels à l'égard des autochtones. À ce sujet, lors du tournage, l'actrice incarnant Iracema a pleuré à plusieurs reprises refusant de servir de la nourriture aux autochtones et d'être considérée comme telle. Conceição Senna, l'actrice qui accompagne Edna de Cássia, affirme que « lors d'une scène du film où elle devait servir deux autochtones dans une cantine, elle avait refusé de la tourner, sous prétexte qu'elle n'aimait pas les gens de leur race, de sa race. » (Annexe A, p.9).

Pour mettre en évidence la valeur documentaire du personnage, nous pouvons ici revenir sur notre analyse de la première séquence. Comme nous l'avons mentionné, les premiers plans sont ceux d'une société vivant sur les rives de l'Amazone. Les gros plans sur les mains qui trient les fruits, sur les corps des travailleurs, ainsi que les nombreux plans documentant le mode de vie de ce peuple riverain sont des preuves documentaires. Comme nous l'avons exposé, elles peuvent évidemment être lues de manière symbolique et être ramenées à l'incarnation d'un mode de vie traditionnel. Cependant, ces images demeurent en même temps des preuves documentant la vie quotidienne de cette population. La radio qui publie des messages est une méthode utilisée pour communiquer entre les différents villages isolés par la distance. Le transport de fruit en barque est également une pratique courante pour les riverains qui vivent de la cueillette et de la vente de fruits. Le passage d'une radio qui communique des messages vers une radio qui sert uniquement de véhicule pour les messages publicitaires n'est pas seulement le témoin du passage de la tradition vers la modernité, mais également le témoignage d'une période bien particulière de l'histoire

brésilienne. En ce sens, la présence sonore de ces éléments documente les premiers balbutiements de l'intégration capitaliste des différentes populations du Brésil par le développement des moyens de communication de masse. Finalement, Iracema, comme nous l'avons noté, n'est pas identifiée comme telle avant un bon moment. Sa présence peut être interprétée de manière littérale comme une autochtone riveraine de l'Amazonie vaquant à ses occupations. Il est en ce sens possible de regarder le film comme un documentaire sur la vie d'une autochtone dénommée Iracema. Quand elle prend son bain, elle ne joue pas un rôle. Elle vit son quotidien et la caméra préserve ces archives. Il est vrai qu'Iracema est fréquemment au centre des plans et que le titre du film renvoie à l'imaginaire romanesque. Cependant, dès le début, rien ne laisse supposer qu'il pourrait s'agir d'une reprise de l'Iracema de José de Alencar. Ce n'est qu'après plusieurs références à l'imaginaire symbolique du roman que nous effectuons cette déduction et que nous pouvons en conclure qu'il s'agit d'une modernisation d'un personnage symbolique. Mais sa valeur documentaire demeure. Nous avons été en contact avec sa réalité et la caméra en a conservé les preuves.

Pour ces différentes raisons, nous en arrivons au constat que la valeur documentaire implique un travail en dialectique avec une lecture au deuxième degré symbolique. Il existe une relation ambiguë entre l'imaginaire relié aux personnages et leur présence à la caméra en tant qu'individus. C'est en ce sens, que la caméra qui regarde sans juger, comme nous allons maintenant l'analyser, permet de mettre en évidence un écart entre deux pôles : *le littéraire* (abstrait) et *le littéral* (concret). Cette idée nous rapproche d'ailleurs d'un des aspects de l'allégorie comme production puisqu'elle implique deux niveaux de lecture indépendante l'une de l'autre. Les personnages du film peuvent ainsi être lus « selon la lettre ou selon l'esprit. » (Reboul 1984, p. 56).

1.5 – Le travail de la caméra et la posture documentaire

Avec l'avènement de ce qu'on nomme le *cinéma direct*, suite de développements techniques permettant une plus grande mobilité et la prise de sons en direct, l'imaginaire strictement lié au monde fermé de la fiction et, il ne faut pas l'oublier, à l'élite qui le maintien en place va subir une transformation majeure. La caméra devient désormais le témoin impassible de la réalité quotidienne et elle la révélerait au regard de tous. C'est d'ailleurs une des caractéristiques du cinéma moderne, comme le rappelle Michèle Garneau entre autres, que de créer une nouvelle fictionnalité où la réalité

concrète contamine le monde fermé de la fiction (Garneau, 2011). En ce sens, l'esthétique d'*Iracema : uma transa amazônica* rappelle d'abord les films néo-réalistes italiens dans la mesure où, comme nous l'avons vu, des « personnages/documents » interviennent dans une réalité qui leur préexiste. Appartenant à la fois à un imaginaire symbolique, tout en étant des documents et des intervenants dans le réel, les personnages sont dans un entre-deux. La route Transamazonienne est aussi à la fois concrète, permettant le transport des marchandises et des camions, et un puissant signifiant symbolique, représentant le « grand Brésil » et le processus de néo-colonisation. Cette contamination entre réel et fiction était également présente dans d'autres films du Cinéma Novo tel que *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha et *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno. Les conséquences au niveau visuel et sonore de l'insertion de la réalité dans le monde de la fiction permettent d'atteindre une sorte de surréalité. François Niney résume précisément l'enjeu de cette démarche. En citant Pierre Perrault et Jean Rouch, il affirme que :

Il ne suffit pas d'éliminer la fiction au profit d'une réalité brute qui nous renverrait d'autant plus aux présents qui passent. Il faut au contraire tendre vers une limite, faire passer dans le film la limite d'avant le film et d'après le film, saisir dans le personnage la limite qu'il franchit lui-même pour entrer dans le film et pour en sortir, pour entrer dans la fiction comme dans un présent qui ne se sépare pas de son avant et de son après (Rouch, Perrault). Nous verrons que c'est précisément le but du cinéma-vérité ou du cinéma direct : non pas atteindre à un réel tel qu'il existerait indépendamment de l'image, mais atteindre à un avant et un après tels qu'ils coexistent avec l'image, tels qu'ils sont inséparables de l'image. (2002, p. 132)

Ceci rejoint également les propos de Michèle Garneau qui affirment qu'avec le cinéma direct : « le monde de la réalité va s'immiscer peu à peu dans l'univers de la fiction, venant ainsi saper son étanchéité » (2011, p. 28). La réalité empirique (ethnographique, géographique, politique, historique, etc.) entre dans l'imaginaire provoquant l'avènement d'images cinématographiques hétérogènes. Nous allons maintenant observer les conséquences d'une telle contamination à partir de ce que notre film nous donne à voir en approchant le regard documentaire offert par l'appareil-caméra.

La présence de la caméra dans le quotidien des individus permet d'abord un partage de la parole. Les interventions de Pereio, l'acteur incarnant Tião, ainsi que les rencontres que nous faisons

sur la route provoquent une prise de parole des individus et la caméra recueille les opinions, les critiques, les commentaires, les accents sans jamais porter de jugement. Cette possibilité de parler et d'être écouté est d'autant plus précieuse lorsque nous considérons le contexte de la dictature militaire qui bâillonnait la liberté d'expression. Par exemple, dans la séquence où Tião discute avec des ouvriers sur le bord de la route³⁰, la caméra est toujours un peu distante. Elle n'accorde pas plus d'importance à Tião qu'aux travailleurs avec qui il discute. Elle permet ainsi au spectateur d'écouter différents points de vue sur une même question. Dans le cas de cette séquence, il s'agit des législations entourant l'achat, la possession et la vente des terres exploitables bordant la Transamazonienne. Cette équité dans la distribution de la parole est un élément fondamental dans l'élaboration d'une critique du régime et dans l'élaboration d'une nouvelle fictionnalité. Elle met aussi en évidence une plurivocalité par la présence de nombreux accents et de postures expressives qui témoignent tous d'une vie singulière dans des contextes sociaux spécifiques. La langue n'est pas, comme dans le roman, contrôlée et institutionnalisée. Au contraire, elle est libérée des contraintes et elle apparaît dans toutes ses variantes et dans toute sa complexité.

Avec la caméra, on se promène également dans le nord du Brésil, une réalité géographique concrète. Elle est documentée grâce à la mobilité de la caméra et elle est disponible au regard du spectateur. Comme le rappelle Michèle Garneau : « On peut sortir des studios, où l'on recrée le monde et aller le filmer « directement » » (2011, p. 28). C'est alors que nous sommes heurtés par l'écart entre le monde imaginaire des symboles et la réalité concrète. Nous pouvons rappeler ici les tentatives du régime militaire pour conserver l'imaginaire de l'Amazonie comme un endroit de richesse inépuisable à conquérir. En opposition à la nature luxuriante et exubérante véhiculée par les différents discours romanesques, entre autres dans le roman de José de Alencar, la caméra nous confronte à une déforestation massive et à une destruction effrénée. Les images de cette déforestation sont d'ailleurs très nombreuses et reviennent dans le film comme un leitmotiv³¹. Elles deviennent, pour reprendre l'expression de Walter Benjamin, des pièces à conviction pour le procès de l'Histoire. L'imaginaire associé à la route Transamazonienne est ici contaminé par les images saisies par la caméra. Nous sommes à même de constater les conséquences dévastatrices de la construction de la route sur l'environnement. De plus, la caméra filme continuellement à l'extérieur

³⁰ 56 min. 46 sec.

³¹ Des images de déforestation sont présentes à 42 min. de 46 min. 50 sec. à 47min 59 et à 1h10.

du camion pour insister sur la déforestation. Dans une des séquences³², la fumée envahit l'image amenant le spectateur vers une scène tout droit sortie d'un imaginaire infernal. Au début de la séquence, la fumée apparaît dans l'image, mais le spectateur ne sait pas d'où elle vient. Ce n'est que quelque instant plus tard, lorsque la caméra filme au loin, qu'il nous est possible de comprendre l'origine de cette fumée. Il s'agit des arbres qui brûlent et qui laissent une épaisse fumée s'échapper du sol et envahir le ciel. Le paysage est apocalyptique et pourtant bien réel. Le bois sacré n'est plus l'endroit exotique du roman. Les images, dans leur littéralité, nous montrent que la forêt est détruite. D'ailleurs, pour accentuer le réalisme de ces images, les réalisateurs insistent sur la durée du travelling³³. Comme le rappelle Ismail Xavier : « Filming a gigantic manmade forest fire, they use a long tracking shot covering a huge extension of land to make clear that the fire's dimensions on the screen are not the result of a manipulative editing » (1997, p. 364). C'est en ce sens que les images de cette déforestation deviennent des preuves empiriques démystifiant le discours du régime, contaminant du même coup l'imaginaire symbolique relié à l'Amazonie.

Le dernier élément sur lequel la caméra nous permet de poser notre regard est les corps. Nous l'avons constaté précédemment, il existe une certaine distance entre le personnage symbolique d'Iracema et Edna de Cássia, l'autochtone chargé de l'incarner. Cela est dû au fait que le cinéma issu de la modernité, particulièrement le cinéma direct, capte l'image des corps en mouvement et insiste sur ces corps dans leur quotidienneté. Ceux-ci deviennent marqués par leurs expériences quotidiennes et la caméra saisit leur caractère événementiel. En ce sens, à de nombreuses reprises, la caméra effectue des gros plans sur les visages, laissant entrevoir les marques sur la peau, les dents manquantes et la sueur coulante du front des travailleurs. Elle filme aussi des mains qui saisissent de la nourriture, comme au tout début du film, laissant apparaître des habitudes et des marques de conditions sociales spécifiques. La caméra permet de voir le travail et l'exploitation inscrits dans la peau. Au tout début, la caméra insiste sur un homme extrêmement maigre révélant ses conditions de vie précaires. Il ne doit pas manger beaucoup et il travaille énormément. En opposition, un peu plus loin, dans la séquence du restaurant³⁴, Tião discute avec des personnes assises à sa table. Nous pouvons d'abord noter qu'il mange à une table, dans une *churrascaria*³⁵, et se fait servir sa viande. La caméra filme l'arrière du restaurant, documentant les individus à leur insu, puis revient faire un

³² Débutant à 40 min. 28 sec. et se terminant à 43 min.

³³ Le travelling fait exactement 40 sec.

³⁴ La séquence commence à 18 min. 23 sec. et elle se termine à 22 min. 22sec.

³⁵ Restaurant typiquement brésilien où il est possible de manger des grillades.

gros plan sur Tião qui mastique sa viande. Celui-ci ne semble pas apprécier la nourriture qu'il ingère. La nourriture n'est visiblement pas un élément rare pour lui, ni pour les gens avec qui il discute. D'ailleurs, la caméra filme de près le visage de la personne à la droite de Tião et nous constatons, sans vouloir être méchants, qu'elle n'a visiblement aucune carence alimentaire. Cette façon d'opposer des modes de vie distincts par les corps et les habitudes devient un moyen de créer des contrepoints visuels. Il s'agit entre autres de montrer que Tião ne vient pas du même milieu qu'Iracema, mais également de documenter un écart extrêmement grand entre les conditions de vie des autochtones et celles des autres Brésiliens. Contrairement aux individus peuplant le roman, tous les individus apparaissant dans le film ne sont pas égaux.

Ces différents contrepoints visuels, créés par la caméra, nous conduisent à observer différents points de vue. Ils mettent également en doute la rhétorique du régime militaire et l'imaginaire idéalisé tel qu'il fut institué par la bourgeoisie. Étant très mobile, la caméra agit très souvent comme une énonciatrice indépendante de toute nécessité narrative. Cadrant rarement Tião et Iracema, la caméra explore les environs, écoute les gens répondre, observe des détails de la vie quotidienne. Elle nous permet de voir ce qui, jusque-là, n'était pas visible. Nous pourrions même qualifier la caméra d'énonciatrice et cela au même titre que les réalisateurs. Sous le discours faisant référence directement à l'imaginaire romanesque mis de l'avant par les références symboliques des personnages et des lieux, la caméra inscrit, en parallèle, le réel dans l'image. Ces différents éléments contribuent à distancier le regard des spectateurs des personnages principaux qui, dans le cinéma classique, seraient le centre de l'attention. Cette mise à distance du spectateur lui permet de réfléchir, d'observer et d'écouter ce qui se joue à l'écran. En ce sens, comme Michèle Garneau l'affirme : « ce que rechercheront un grand nombre de cinéastes de la modernité, c'est de donner au spectateur la possibilité de lire l'image autrement, de choisir un point de vue ou un autre, de pouvoir demeurer un peu distant, un peu extérieur à ce qui est montré » (2011, p.34).

De ce constat, nous sommes forcés d'admettre qu'une lecture du film qui serait uniquement allégorique nous priverait d'une énorme diversité de point de vue. Libérant notre regard d'une narration conventionnelle et documentant la région Nord du Brésil, les images nous maintiennent dans une position ambiguë. Le caractère littéral des images captées par la caméra vient effriter ou du moins contaminer le processus de symbolisation. Elles viennent documenter le caractère unique et

événementiel du quotidien. Les images offrent ainsi toujours un double discours appartenant à la fois au monde de la fiction et à la réalité documentaire. Mais est-il possible, dans notre cas, de séparer ces deux dimensions ?

1.6 - Retour sur la distinction entre documentaire et fiction

Les images concrètes sont souvent associées à la réalité documentaire, alors qu'il est fréquent d'associer à la narration allégorique et au symbolisme le monde fermé de la fiction. « À la différence de la mise en scène de fiction, le cinéma documentaire se présente comme témoin oculaire objectif. » (Niney ; 2002 ; 13). En ce sens, une image documentaire ne pourrait pas être symbolique puisqu'elle nous montrerait la preuve concrète de l'existence de quelque chose. Au contraire, le discours fictif nous renverrait à un monde fermé dont la signification des énoncés filmiques est contrôlée au maximum par une mise en scène permettant le processus de symbolisation et la construction d'allégories. S'il existait une distinction claire et possible entre documentaire et fiction, la séparation entre réel et monde imaginaire serait facile à effectuer. Nous aurions d'une part un discours allégorique dans le cas du cinéma de fiction et d'autre part un accès à la réalité concrète, dans le cas du cinéma documentaire. Le problème devient par contre extrêmement complexe lorsque nous abordons des films travaillant à la lisière du document et de la fiction, comme c'est le cas avec *Iracema*.

Les films émergeant de la tendance du cinéma-direct, nous force à reconsidérer cette distinction entre documentaire et fiction et, par le fait même, les processus de narration et d'interprétation allégorique qui lui sont associés. Nous pouvons penser que de dissocier la fiction du documentaire ou vice-versa réglerait le problème. Mais peut-on réellement les séparer ? Paulo César Pereio, l'acteur incarnant Tião, exprime clairement l'idée :

Ne me demandez pas de faire la distinction entre le documentaire et la fiction. C'est une question qui ne m'a jamais réellement effleuré l'esprit. Personne ne peut vraiment affirmer ce qu'est la réalité et la fiction. Au cinéma, il est normal de construire de nombreux mensonges par des vérités, tout comme pour construire une vérité on utilise des mensonges. La question de la fiction, le mot lui-même, présuppose un lien avec des formes de vérités. (Annexe A, p.3)

Cette intervention met en lumière le fait qu'au cinéma nous sommes toujours dans un entre-deux, dans une zone ambiguë. Les images cinématographiques qui tirent leur matrice représentative du réel, particulièrement celle issue de la modernité cinématographique, sont toujours ontologiquement, pour reprendre l'idée de Bazin, liées à celui-ci. Mais elles peuvent aussi faire l'objet d'un processus de symbolisation par l'intervention humaine. Par le montage et la narration, par des indices internes comme des intertitres ou le titre, par des indices externes comme des contextes sociaux spécifiques de production et de réception, les films peuvent devenir des narrations symboliques et contribuer à une interprétation allégorique. Le cinéma narratif classique, par exemple, cherche à contrôler le résultat interprétatif en fixant les paramètres d'énonciation de son récit. Mais lorsque le cinéma sort des studios et aborde le monde dans sa singularité, comme nous venons de le voir, les paramètres d'énonciation ne peuvent plus totalement être contrôlés. En ce sens, les images deviennent à la fois des preuves de la réalité concrète et peuvent être sujettes à une signification symbolique à partir des paramètres d'énonciation résiduels du récit. Pier Paolo Pasolini voyait cette zone d'ambiguïté, entre l'image mécaniquement reproduite du réel et son potentiel symbolique, la caractéristique principale du langage cinématographique. Comme Michèle Garneau le rappelle :

Pasolini voyait dans le flottement entre images symboliques et réalités brutes le fondement autant de la spécificité esthétique du cinéma que de sa singulière magie poétique. Cette marge d'arbitraire entre ces deux instances serait le plus grand atout du cinéma en tant que moyen d'expression. (2011, p. 31)

Le cinéma écrit avec des fragments de réel. C'est en ce sens que nous pouvons comprendre l'affirmation Pasolienne voulant que le cinéma soit « la langue écrite de la réalité » (1976, p. 161).

Cela étant dit, le cinéma dépasse largement l'image en tant que telle. Les questions du rythme, de la narration et du cadrage sont également parties intégrantes du réel passant à l'image³⁶. Comme nous l'avons vu dans *Iracema : uma transa amazônica*, la caméra se détourne délibérément des personnages principaux pour documenter les individus peuplant leur entourage et les lieux dans lesquels ils vivent. Les spectateurs ont ainsi le temps de voir la réalité ambiante. Puisque la

³⁶ Cette partie provient d'une discussion avec le professeur César Geraldo Guimaraes et de la lecture du texte intitulé : *Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente* dans Comolli, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder : a inocência perdida : cinema, televisão, ficção, documentário*. Editions UFMG : Belo Horizonte.

distinction entre document et fiction est difficile à effectuer, il est fréquent de relativiser et d'affirmer que tout peut être fiction ou documentaire comme le fait Pereio. Pourtant, comme le rappelle César Guimarães et Ruben Caixeta dans leur introduction à la traduction brésilienne de l'ouvrage de Jean-Louis Comolli³⁷, cette indistinction nous conduit à neutraliser des processus créatifs et des oeuvres qui ne sont pas neutres et dépourvues d'idéologies dans leurs procédés énonciatifs. En ce sens, l'image documentaire implique une prise en compte de la matérialité du quotidien et un risque avec le réel que la fiction se charge d'effacer au profit d'un déroulement narratif. Comme les auteurs le mentionnent :

Pour nous, la distinction entre fiction et documentaire doit s'orienter vers une praxis qui fonde notre désir de voir et de faire du cinéma documentaire, laquelle implique, nécessairement, une rencontre avec l'Autre et que son image-réalité soit appréhendée dans ses propres termes, non dans une dimension conceptuelle et abstraite, mais plutôt matérielle, gestuelle, corporelle; dans son *hecceidade*, en soit, sans que cela implique une vision ingénue qui croit « donner la voix à l'autre ». (2008 ; p. 36)³⁸

En ce sens, l'appréhension de la matérialité documentaire implique une rencontre, une temporalité particulière et revêt un aspect politique. Elle devient possible parce que certains films nous en donnent l'opportunité comme c'est le cas avec le film de Bodansky et Senna. Par le travail de la caméra, mais aussi avec la présence d'acteurs non professionnels qui doivent tenir des rôles, nous sommes à même de sentir une tension entre la posture documentaire que le film provoque et la mince fiction qui est mise de l'avant.

Cette tension est très visible dans la séquence que nous allons maintenant analyser³⁹. Alors qu'Iracema est déposé par un camionneur en bordure de la route, elle rencontre une couturière. Le premier plan de cette rencontre est un bébé qui fixe la caméra. Ce regard curieux est déjà une rencontre par l'image. Par la suite, la caméra cadre Iracema et la couturière. La discussion, à prime à bord, concerne le travail et la possibilité de faire un peu d'argent en travaillant comme couturière.

³⁷ Comolli, Jean-Louis. 2004. *Ver e poder*.

³⁸ « Para nos, a distinção entre ficção e documentário deve se orientar por uma praxis que fundamenta nosso desejo de ver e fazer cinema documentário, o que implica, necessariamente, um encontro com o outro e com o desejo de que sua imagem-realidade seja apreendida em seus próprios termos, não numa dimensão conceitual e abstrata, e sim material, gestual, corporal; em sua *hecceidade*, em suma, sem que isso implique uma visão ingênua que cre «dar voz ao outro» »-ma traduction

³⁹ 1h17 à 1h20

Mais en s'attardant un peu sur la façon par laquelle s'exprime la couturière, il nous est possible de constater une certaine étrangeté. L'intonation que prend la couturière pour s'exprimer sur le travail met en évidence une distance entre ce qui est dit et ce qui est pensé. Nous pouvons même avancer qu'un texte a pu être imposé à l'actrice non-professionnelle qui l'incarne et que celle-ci n'y croyait pas, ou du moins qu'elle avait de la difficulté à y croire vu sa situation. Dans sa façon de s'exprimer, il y a déjà une tension entre la fiction et le documentaire. Le texte concernant le travail qu'elle récite à Iracema est la volonté de forcer la fiction dans le réel. Au contraire, l'intonation de sa voix trahit cette volonté de fictionnaliser et permet l'émergence du caractère documentaire de la situation. La matérialité de sa voix et son accent confrontent le texte. Par la suite, nous changeons de plan et nous nous retrouvons dans ce qui peut apparaître comme étant un bordel. Il y a de la musique populaire qui joue et des femmes qui dansent. Ces femmes ne sont pas des actrices professionnelles, elles vivent leur quotidien. Elles connaissent les chansons par cœur et adoptent des mouvements de danse déterminés. Iracema apparaît alors sur la piste de danse et s'insère dans ce contexte documentaire. Les gens autour d'elle ne semblent pas savoir qu'il s'agit d'une actrice et continuent de danser. Ainsi, personne ne semble se préoccuper qu'une enfant soit dans un bordel en train de vendre son corps. Comme si tout était normal. Ironiquement, bien que nous sachions qu'Iracema est une mineure, la caméra va filmer une annonce sur le mur qui stipule que cet endroit est interdit aux mineurs. Ce jeu entre la fiction et le documentaire devient dès lors une façon de documentariser les problèmes de cette région du Brésil par le biais de la fiction.

Cette tension entre caractère documentaire et intention fictionnelle est ce qui nous empêche d'effectuer une interprétation univoque qui serait uniquement allégorique. Bien que nous croyions qu'il soit indispensable de maintenir cette dialectique entre le documentaire et la fiction, prenons maintenant la décision d'interpréter les traces documentaires de manière symbolique à partir des différents indices internes et externes. Dès lors, ne pourrait-on pas effectuer une lecture strictement allégorique du film ? C'est dans cette optique que nous allons maintenant aborder ce que nous⁴⁰ avons identifié comme la force d'attraction de la fiction.

⁴⁰ Cette prochaine partie est un complément à une discussion que j'ai eue avec le professeur Cesar Geraldo Guimaraes.

1.7 – La force d’attraction de la fiction et l’allégorie en direct

Nous pourrions voir dans l’Iracema de Bodansky et Senna une allégorie politique, pour reprendre l’idée d’Henri Morier, provoquant une interprétation ludique et critique des représentations officielles. La mince trame narrative fictionnelle aurait comme effet d’attirer les traces documentaires dans son giron permettant du même coup une interprétation allégorique. Pour comprendre comment ces images documentant le réel peuvent acquérir une portée symbolique, il nous est nécessaire de retourner à nos concepts opératoires de l’interprétation allégorique. En ce sens, il faut aborder et questionner les indices internes et les indices externes présents dans le film et dans le contexte de sa production.

Ce sont d’abord les indices internes qui nous invitent à un processus de symbolisation. Le titre est sans aucun doute le premier élément qui évoque un imaginaire symbolique. Le fait d’évoquer Iracema renvoie directement à l’Amérique, la mère de la nation, la « vierge aux lèvres de miel ». Il y a aussi un jeu de mots entre *Transa Amazonica* signifiant « baise amazonienne » et Transamazônica renvoyant à la route. Le spectateur est ainsi averti qu’il aura affaire à un discours à double sens. Pour continuer, la présence d’un intertexte au début, mentionnant le rôle symbolique de la route comme représentante du « grand Brésil », appuie également cette lecture. Ces indices sont par la suite corroborés tout au long du film par la présence à l’écran d’un personnage, autochtone, qui s’appelle Iracema et par sa rencontre avec un blanc. La relation unissant Iracema et Tião évoque symboliquement, comme nous l’avons vu, la relation maître-esclave entre Iracema et Martim. Comme le rappelle Xavier : « Their interaction weaves together an otherwise random succession of incidents, images, and « documentation », converting a simple collection of data into a linear succession of moments within the progression of personal life » (1990, p. 366). La présence de la musique aussi est primordiale. Elle vient appuyer le processus de symbolisation par sa présence à certains moments bien précis référant parfois à la route comme « un rayon de lumière traversant la forêt pour faire du Brésil un grand pays ». Tous ces indices internes sont également appuyés par des indices externes. Comme nous l’avons abordé, c’est la période du miracle économique et du Cinema Novo. La convergence d’un discours du développement mis de l’avant par les militaires et d’une conscience révolutionnaire populaire forme un contexte spécifique

produisant des propositions allégoriques. Celles-ci permettent de comprendre par des propositions condensées, des réalités complexes, tout en étant un moyen de contourner la censure. Comme le notait Xavier Ismail: « the censorship imposed by the authoritarian regime reinforced allegory as a pragmatic way to encrypt messages » (1997, p. 8).

L'interprétation allégorique nationale proviendrait donc du contact entre ces différents indices – internes et externes- permettant une interprétation symbolique des images de la réalité concrète. C'est le choc entre ces deux façons de voir, par un jeu dialectique entre les éléments visuels hétérogènes et l'imaginaire symbolique que le film réussirait à créer une « allégorie en direct » critiquant les conséquences dévastatrices du développement. En ce sens, les images documentaires en viennent à soutenir un discours de plus grande envergure sur l'exploitation des individus vivants sous la dictature. Xavier Ismail saisit d'ailleurs clairement cette idée lorsqu'il affirme qu'« Iracema builds the national allegory in terms of Galeano's formula- the « open veins of Latin America »- focusing its attention on the economic enterprise of exploitation » (1997, p.241). Ainsi, ce qui permet de créer une narration et une interprétation allégorique est, selon Xavier, une multitude de références symboliques, au roman et à l'époque de la dictature, qui sont systématiquement déconstruites par le travail de la caméra. L'interaction entre Iracema et Tião, la provocation par Tião des individus se trouvant sur sa route, la présence de l'Amazonie et de la Transamazonienne et le passage dramatique de la nature à la civilisation par Iracema sont autant d'éléments symboliques qui orienteraient notre lecture des images documentaires. Elles s'inscrivent dans une logique narrative plus large qui vise spécifiquement à critiquer l'imaginaire national tel qu'il s'est institué dans l'imaginaire collectif par l'élite politique et économique. Xavier mentionne d'ailleurs que:

The here-and-now of the shooting become not a naive assertion of cinema verité techniques as an unmediated explanation of the world and its deep logic, but a piece of « authentication » inserted in a broader rhetoric that sustains its force on the legitimate referential weight of what is presented on the screen. (1990, p. 363)

Brièvement, ce que le film nous montre, ce sont les exclus et les exploités du développement à partir d'images de la réalité concrète. Ce pouvoir d'attraction de la fiction est un élément incontournable dans ce film afin d'en saisir toute l'ampleur. Les nombreuses références à

l'imaginaire national du Nord brésilien imposent aux spectateurs un certain sens de lecture qui le mène à une allégorie nationale. Cependant, comme Xavier le remarque justement, il demeure dans ce film une résistance des images documentaires interférant avec la portée symbolique que nous pourrions leur accorder. Ainsi, il affirme que : « Bodansky and Senna went beyond reportage to compose a multileveled masterpiece that is simultaneously specific and general, documentary and allegorical-synthetic view of the entire process of « conservative modernization in the Third World » (1990, p.363-364). Ce que nous allons questionner désormais, c'est précisément la dimension qui serait *a-symbolique* dans le film. Si l'allégorie implique une lecture lisse et pédagogique d'une narration symbolique, quand est-il lorsqu'elle est traversée d'éléments *a-symboliques* ?

1.8 - Une allégorie nationale poreuse⁴¹

À partir du travail de la caméra, il y a une tension constante dans le film entre documentaire et fiction, ce qui nous empêche d'y voir uniquement une allégorie. La présence du réel vient fragmenter le processus de représentation allégorique au point où les signifiants symboliques se trouvent transpercés d'éléments hétérogènes reliés au réel. Ces interférences au processus de symbolisation, indispensable à la lecture allégorique, nous permettent de constater que nous ne sommes pas toujours en présence d'une allégorie nationale comme celle présente dans le roman. Cette constatation nous a conduits à proposer le concept d'allégorie poreuse pour théoriser notre film.

Tout comme une roche qui a subi les affres de ses conditions d'existence, le film porte en lui les traces de sa production. Dans le roman, nous avons une allégorie nationale que nous qualifions de lisse. En ce sens, l'articulation des symboles entre eux permettait un passage relativement aisé du concret vers l'abstrait. Bien que les interprétations contemporaines du roman, qualifiées de postcolonialistes, se concentraient à mettre de l'avant la réalité qui était cachée sous le discours Alencarien, l'interprétation qui en était faite à l'époque était allégorique et alimentait le contexte de fondation nationale. Dans le film, cette lecture nous confronte à des résistances intimement reliées à la réalité empirique telle qu'elle se déroule. *Iracema : Uma Transa Amazônica* est habitée par son

⁴¹ L'idée de cette section est issue d'une discussion avec le professeur César Geraldo Guimaraes de l'Université Fédérale du Minas Gerais.

contexte de production et porte en lui la réalité de l'époque dans laquelle il est tourné. Cette réalité documentaire offre ainsi une dimension complémentaire à la lecture allégorique.

Reprenons ici l'exemple de la musique du film. Les chansons qui sont utilisées dans le film sont toutes des chansons qui ont connu un franc succès durant les années 60-70 au Brésil. Comme nous l'avons précédemment mentionné, elles ont une valeur symbolique qui contribue à une lecture allégorique du film renvoyant sans équivoque à la route Transamazonienne, à l'exaltation du développement ou à la naïveté d'Iracema. Cependant, il existe également un caractère documentaire à ces chansons. Durant ces années, le développement des technologies ainsi que la promotion des infrastructures communicationnelles a permis de partager différents produits culturels de par et d'autres du Brésil. Créées dans le sud du pays où sont situés les grands centres économiques et diffusées dans tout le Brésil par le biais de la radio, ces chansons sont devenues les premiers produits culturels de masse. Ils ont pour but d'uniformiser une culture nationale. La radio, que nous entendons au tout début du film, est la preuve documentaire de cette naissance de la culture de masse contemporaine qui se lance dans la conquête du Brésil durant les années 60 et 70. De la même façon que les élites du XIX^e siècle véhiculent leurs idées par le biais de l'imprimé comme nous l'avons vu avec José de Alencar et Benedict Anderson, les élites modernes ont d'abord profité de la radio pour poursuivre et étendre leur domination. Pour cette raison, la présence des chansons dans le film offre une trace documentaire du passage d'une culture locale populaire vers une culture de masse uniformisée et uniformisante. C'est le début de la période qualifiée de modernisation conservatrice. Le film documente ainsi une certaine période de l'histoire culturelle du Brésil puisqu'il porte en lui les traces documentaires de son contexte de production. Il est important de noter qu'une lecture allégorique est toujours possible. Cependant, la valeur documentaire du film ne doit pas s'effacer au profit d'une lecture allégorique puisque les deux s'inscrivent, selon nous, en parallèle.

1.9- L'insoutenable tension : entre l'Amérique du progrès et le béton

La dernière séquence nous éclaire de manière exemplaire sur cette dialectique entre documentaire et symbolisme. Dans la scène où Edna de Cássia se retrouve en bordure de route, nous sommes à même de constater qu'elle doit camper son rôle de personnage pour les besoins de la fiction. Cependant, elle doit incarner son personnage, tout comme Pereio, l'acteur incarnant Tião,

dans un lieu réel avec des individus qui ne sont pas des acteurs. Ceci génère inévitablement une contamination entre la réalité documentaire et les besoins de la fiction, plaçant le spectateur dans une zone d'incertitude et d'inconfort. À ce sujet, Bodansky nous informe sur cette séquence:

Il y a une scène où Iracema se retrouve dans une bâtisse portant le nom de «maison de l'amour», en réalité un bordel, et où on commence à la frapper. Il y avait de réels prostitués, il ne s'agissait pas d'un lieu créé pour l'occasion. Et, nous avons demandé à quelques-unes de jouer pour nous. J'avais trouvé une maison abandonnée, et on les a placés là pour jouer la scène finale. Elles ont commencé à s'imaginer que ce lieu leur appartenait, car elles avaient toujours rêvé d'avoir leurs propres maisons. À la toute fin, Pereio est venu animer cette scène. Sa présence combinée à la fantaisie des prostitués est venue modifier le plan d'origine. Je lui disais qu'il fallait partir, et lui continuait à jouer la comédie. (Annexe A, p.10-11)

La dernière séquence commence alors que nous avons un plan sur cinq jeunes femmes qui boivent de l'alcool en bordure de la Transamazonienne⁴². Un camion arrive à l'horizon puis il s'arrête. C'est Tião qui débarque. Les femmes semblent impressionnées par sa présence et se mettent à rire, nerveusement. La caméra effectue des gros plans sur leur visage, pour bien mettre en évidence la couleur et les traits sur leur peau. Elles sont d'origines ethniques différentes. La valeur documentaire vient alors témoigner de ces jeunes demoiselles laissées à l'abandon et condamnées à errer sur le bord du fiasco que représente la Transamazonienne. Cependant, comme le mentionne Moser, elles symbolisent aussi « sur un mode grotesquement triste, la démocratie raciale du Brésil » (2006, p.17). Il y a aussi Iracema dans l'image. Tião s'assoit à côté d'elle, mais il ne la reconnaît pas. Symboliquement, c'est ici que se poursuit radicalement la déconstruction de l'imaginaire romanesque. Dans le livre d'Alencar, Martim revient sur les terres du Brésil et, se remémorant la mort d'Iracema, « lorsque son pied sentit la chaleur des sables blancs, un feu se répandit dans son cœur qui le brûla à nouveau : c'était le feu des souvenirs qui scintillait comme l'étincelle sous les cendres. » (Alencar 1895, p.106). Au contraire, dans le film, il n'y a aucune *saudade* et Tião va même s'asseoir avec les autres prostituées. C'est Iracema qui le reconnaît et qui prononce son nom. Après quelques moments d'attente, Tião finit par dire qu'il la reconnaît, mais il se mélange dans son nom en l'appelant encore une fois Jurema⁴³. Il en profite également pour mentionner qu'il

⁴² 1h26 à 1h36

⁴³ « Jurema- De *ju*, épine, et *rema*, odeur désagréable, était le nom d'un arbuste qui produisait un fruit amer dont on extrayait, avec d'autres fruits, une boisson narcotique aux effets semblables à celui du haschich » (Alencar 1895 ;120). Dans le roman, Iracema est la gardienne de la recette de cette drogue.

rencontre beaucoup trop de monde sur cette route, faisant directement référence aux nombreuses prostituées qu'il doit embarquer. Cette dynamique renvoie Iracema à un simple objet de consommation et à Tião comme symbole du cavalier moderne solitaire et sans pitié. Elle est alors filmée seule, appuyée sur un mur en ruine, et Tião lui dit qu'elle a changé. Elle lui demande alors si elle est plus belle ou plus laide qu'avant et il répond : plus laide.

Si Tião ne reconnaît pas Iracema, c'est parce qu'elle est méconnaissable. Ses cheveux sont emmêlés, sa « robe » est sale et elle est édentée. Cette image est troublante. Nous pouvons alors lire l'image de deux façons en même temps et cela de manière complémentaire. Du point de vue documentaire, nous sommes confrontés à un corps souillé, détruit, en ruine. Il s'agit d'une jeune femme, Edna de Cássia, que nous avons vu partir de l'Amazone et que nous revoyons à nouveau complètement détruite. Cette image documente la réalité de plusieurs autres comme elle qui ont décidé de tout abandonner pour vivre le grand rêve du progrès. Elle est une femme autochtone, parmi tant d'autres, complètement ruinées par le système et par les promesses de jours meilleurs. D'un point de vue symbolique, Iracema est à cent lieues de l'Iracema romanesque incarnant le symbole de la « pureté ». D'abord, le lieu dans lequel elle se trouve, loin d'être la forêt enchantée où chante la jandaia⁴⁴, est poussiéreux, désertique et enfumé par la forêt qui continue de brûler au loin. Ensuite, elle n'a pas donné d'enfant. Elle n'incarne donc plus la mère de la nation. Elle est plutôt soumise, pour reprendre l'expression de Doris Sommer, à un processus de « syphilisation » (1991, p.169). Tião lui demande aussi, comme une sorte de clin d'œil au roman, de pouvoir vérifier si ses seins sont encore intacts et elle répond « oui » en lui montrant de manière totalement désabusée sa poitrine plantureuse. Dans le roman, c'est le contraire qui se joue. Elle meurt en nourrissant son enfant au sein. « - Prends le fils de ton sang. Il était temps, mes seins ingrats n'avaient déjà plus de nourriture à lui donner ! » (Alencar 1895, p.104-105).

Ainsi, symboliquement et concrètement, Iracema en est réduite à l'état d'objet exploitable et exploitée. Tout comme les autres prostituées qui sont assises à côté d'elle et que la caméra filme fréquemment en se détournant des deux personnages principaux, Iracema n'est plus l'héroïne de la nation. Contrairement à sa consœur romanesque, son sacrifice pour la cause nationale n'aura pas lieu. Tião va même jusqu'à refuser de rester avec elle parce qu'il dit qu'il n'y a pas d'avenir dans ce

⁴⁴ Il s'agit d'une sorte de perruche qui accompagne Iracema dans tous ses déplacements. Il s'agit aussi d'un animal typique du Cérarà.

lieu désertique, alors que dans le roman c'est son retour sur les terres brésiliennes qui le pousse à rester et à fonder une colonie. « C'était toujours avec émotion que l'époux d'Iracema revoyait les lieux où il avait été si heureux et les vertes feuilles à l'ombre desquelles dormait la belle Tabajara » (Alencar 1895, p.107). Dans le film, c'est la promesse de faire de l'argent dans l'État frontalier avec le Pérou nommé Acre qui le pousse à refuser de rester. D'ailleurs, Tião affirme sans aucune vergogne que « l'argent c'est son affaire » et que c'est ce qui lui importe le plus. Iracema, en quête de cinq cruzeiros à Tião, qui le lui refuse, sera abandonnée.

C'est le discours du progrès mis de l'avant par le récit Alencarien et remis de l'avant par la dictature qui est ici complètement déconstruit. Le progrès ne trouve aucune justification dans ce contexte. Le discours du développement, évoqué par la leçon finale de Tião- « si tu vas assez loin, tu gagnes dans cette vie »- est contredit par les images. En ce sens, visiblement personne ne sort gagnant de cette course effrénée. Tião doit continuer d'errer, changer son camion et s'adapter à la demande venue de l'extérieur ou des grands centres urbains pour pouvoir survivre un peu. Symboliquement, le colon moderne est en ce sens lui aussi drainé, malgré lui, par le capitalisme sauvage qui n'épargne personne. Pour Iracema, c'est encore pire. Elle est complètement détruite, condamnée à errer sur la route et à se prostituer pour pouvoir survivre. Son image en est d'ailleurs la preuve accablante. Comme le rappelle Ismail Xavier, insistant sur la valeur symbolique du personnage d'Iracema : « Iracema's image at the end of the film – defenseless, decadent, ailing, and abandoned in the middle of the road-suggests that the detours, corrosion, alienation, and destruction of Brazilian life are directly linked to the idea of the arrival of « civilization » » (1990, p. 240-241). C'est d'ailleurs dans cette optique que nous pouvons rappeler la fameuse anagramme du nom Iracema avec America. Le discours exemplaire que nous pouvons tirer de cette anagramme permet de constater où nous mène le développement. Les habitants, les travailleurs, les pauvres, les marginalisés, appartiennent aux gens qui sont actuellement abandonnés du développement non seulement national à cette époque trouble, mais bientôt mondiale. La dialectique qui s'installe entre le discours symbolique qui est actualisé et les preuves documentaires de l'exploitation et de la dégradation des conditions de vies des peuples de l'Amazonie maintient une tension non résolue, mettant en perspective et à l'épreuve le discours du développement. Tous les individus que nous avons côtoyés durant le film le long de la Transamazonienne sont des preuves vivantes de l'exploitation engendrée par le système capitaliste et elles deviennent en même temps des symboles

participant à une allégorie critique du discours du développement et de la modernisation. Le film mentionne d'ailleurs au tout début que la « réalité filmée dans *Iracema* est tout aussi désœuvrante à regarder maintenant, peut-être même plus, qu'à la période trouble pendant laquelle le film a été réalisé »⁴⁵. Symboliquement, le capitalisme ne fait aucune distinction et rase tout sur son passage laissant les gens à l'abandon et réduisant le monde en poussière. La dernière image du film n'est-elle pas d'ailleurs un camion qui disparaît à l'horizon laissant derrière lui un nuage de poussière et les cinq prostituées ? La seule réponse que peuvent offrir *Iracema* et les autres exclus à cette idéologie du progrès qui quitte au loin est une pluie d'insultes. Les dernières paroles du film étant : « voleur ! Vas-te faire foutre ! ».

En maintenant une tension constante entre preuves documentaires et référents symboliques, *Iracema : Uma Transa Amazônica* émet un constat alarmant. Au-delà du discours sur la dictature attachée à cette époque trouble, mais passée du Brésil, le film symbolise l'actualisation du colonialisme. Ce colonialisme qui se cache derrière les termes de développement et progrès finira par ruiner, détruire et abandonner la majorité des individus. C'est l'allégorie qu'Ismail Xavier a observée. La lecture documentaire du film nous mène à un constat tout aussi désœuvrant. Bien que son travail s'effectue à partir de la réalité concrète, les images, dans leur littéralité, sont les preuves empiriques d'un système d'exploitation et de marginalisation des individus. Les trois femmes à la fin en sont l'exemple frappant. Elles sont de vraies prostituées et elles en sont venues à vendre leur corps pour accéder à une vie meilleure. Fascinées par la présence de la caméra, elles s'excitent et cherchent à s'exhiber pour avoir un peu d'attention. Elles veulent attirer les regards, elles veulent être vues et entendues. Cet appel désespéré pour une rencontre avec l'Autre, pour une équité dans la représentation est un des enjeux de la posture documentaire présente dans le film. La présence de la caméra devient alors le moteur de cette scène tout comme l'acteur incarnant Tião qui n'est pas identifié comme un personnage de fiction. C'est leur propre vie qu'elles partagent avec nous. Edna de Cássia est également la preuve tangible de cette réelle destruction des individus du Nord brésilien. Elle est prise entre son personnage et sa propre vie qui se déroule devant la caméra. Comme le rappelle Fernando Meirelles : « Quand je regarde le film, il y a toujours des questions qui m'interpellent. Qui est exactement l'actrice d'*Iracema*? Peut-elle recevoir ce titre? Car rien ne suppose qu'elle peut avoir été une réelle actrice, mais simplement une gamine rencontrée sur la rue

⁴⁵ Ma traduction

et qui était à la fois elle et Iracema. » (Annexe A, p.4) Inévitablement, le spectateur se demande combien d'autres comme elle subissent le même sort ?

C'est de cette dialectique entre le monde imaginé par la bourgeoisie et le monde concret du travail forcé et de l'exploitation que le film tire son potentiel subversif et construit un récit dystopique. « C'est une œuvre qui démontre les capacités du cinéma ». (Xavier, annexe A, p.3). Le spectateur est maintenu dans une position insupportable où il ne peut demeurer indifférent face aux images. De même, il n'a d'autre choix que de constater ce qu'Eduardo Galeano écrivait en 1971 dans *Les Veines ouvertes de l'Amérique latine*:

Le développement est un banquet qui réunit peu d'invités, bien que ses fastes fassent illusion, et les principaux plats sont réservés aux mâchoires étrangères. Le Brésil a déjà plus de quatre-vingt-dix millions d'habitants et sa population doublera avant la fin du siècle, mais les usines modernes limitent la main-d'œuvre et le latifondiste intact refuse aussi du travail dans les campagnes. Un enfant en haillons regarde, émerveillé, le tunnel le plus long du monde, récemment inauguré à Rio de Janeiro. L'enfant éprouve une légitime fierté, mais il est analphabète et vole pour manger. (1971, p. 340)

Conclusion

En cherchant à démontrer les transformations que peut subir une allégorie nationale lorsqu'elle passe d'un média à l'autre, nous avons cherché à comprendre les résistances au discours allégorique qu'offre le médium cinématographique. Bien que les deux œuvres que nous avons analysées et comparées partagent des éléments symboliques nationaux, elles les abordent de manières différentes, révélant l'étendue des possibilités, et également les limites, dans la construction d'une idée de la nation.

En littérature, le processus d'allégorisation s'appuie sur la narration de symboles entre eux. C'est ce que nous avons cherché à démontrer dans notre premier chapitre. L'interprétation allégorique se révèle, pour sa part, comme une herméneutique permettant la réinsertion des dynamiques culturelles, sociales, historiques et politiques dans les narrations. Elle est au cœur d'une prise de conscience de la nation comme construction imaginaire. L'étude de cette figure rhétorique au cinéma nous a conduits à questionner la portée symbolique des images reproduisant mécaniquement le réel ainsi que leur place dans une narration allégorique. C'est en ce sens que nous avons questionné la signification symbolique que peuvent avoir des images documentaires et les résistances concrètes qu'elles opposent au processus de symbolisation. Les images cinématographiques sont à la fois symboliques et *a-symboliques* générant une ambiguïté.

Le roman de José de Alencar, comme nous l'avons démontré dans le deuxième chapitre de ce mémoire, construit une allégorie de fondation nationale. En articulant des personnages et des lieux symboliques entre eux, il nous permet de penser les dynamiques culturelles et sociopolitiques de la société brésilienne nouvellement indépendante. La disparition de la culture autochtone au profit de la culture « blanche » ainsi que la mise en place d'une fiction permettant l'avènement d'une nation basée sur l'ordre et le progrès, sont au cœur de ce processus de construction d'un imaginaire national. Alencar, auteur extrêmement populaire au XIX^e siècle, a cherché à construire une nation idéale. Mais derrière le discours romantique et extatique du roman, notre étude a mis en lumière la mutation du processus de colonisation vers un contexte national.

À l'inverse, Jorge Bodansky et Orlando Senna ont tenté une déconstruction de cette allégorie nationale et de ses principaux symboles. Ils nous ont montré le Brésil sous un nouvel angle en explorant la matérialité du cinéma et en prenant le risque d'aborder le réel. L'imaginaire national ne peut plus être pensé comme une entité progressant vers un avenir, ou du moins, vers un avenir salvateur. Par la présence de la réalité concrète, le film questionne non seulement les discours mis de l'avant pas la dictature militaire, mais également l'imaginaire colonial et impérialiste tel qu'il fut instauré par la littérature du XIXe siècle. L'analyse d'*Iracema : uma transa amazônica* nous a révélé la relation ambiguë que des images issues du *cinéma direct* peuvent entretenir avec les processus de symbolisation et d'allégorisation. Nous avons également démontré, à l'aide des théories d'Ismail Xavier, que des images documentaires peuvent également contribuer à un discours allégorique de plus grande envergure, nous permettant de comprendre en condensés des situations aux multiples ramifications. En redonnant une place aux oubliés de l'histoire, les auteurs nous ont révélé un monde qui jusque-là demeurait invisible, révélant les conséquences dévastatrices du néo-colonialisme. De cette façon, par la force d'attraction de la fiction, ils réussissent à forger une allégorie renvoyant directement à l'exploitation des individus par le système capitaliste et par l'idéologie du développement. Cependant, l'étude de la tension entre réel et imaginaire nous a également conduites à mettre en évidence la transformation de la sensibilité des spectateurs par l'effet de distance que pouvaient provoquer de telles images. La résistance au discours allégorique provient ainsi du risque pris par les réalisateurs pour aborder le monde, le réel. En révélant des lieux et des individus dans leurs quotidiens, le film nous sort de l'abstraction littéraire/filmique et nous met en relation avec une multitude de vies différentes de la nôtre. C'est peut-être, après tout, cette résistance, ce choc entre l'imaginaire et le concret, qui nous a tant affectés lors de notre premier visionnement.

Tristement, la possibilité d'accéder à des réalités différentes est de plus en plus compromise par des monopoles qui dictent les images auxquelles nous avons accès. Ces « images sous surveillances » (1994, p. 150), pour reprendre l'expression de Gilles Marsolais, sont de plus en plus présentes dans notre quotidien. Lisses et dociles, elles nous empêchent de vivre la tension dans son plein potentiel. Surveillées, « politically correct », elles nous empêchent de faire l'expérience de la

rencontre dans ce qu'elle a de plus déstabilisant : l'incertitude. Elles nous font voir le monde à travers des œillères, reflétant et construisant la réalité à l'image de leur concepteur. Force est de constater que la bourgeoisie nationale se met au diapason de l'évolution médiatique. Elle ne cherche plus à conquérir la littérature, comme ce fût le cas dans le Brésil du XIXe siècle, mais les dispositifs de production d'images de la réalité. Conséquemment, c'est notre propre réalité qui s'en trouve affectée. Comme le rappelle Hudson Moura avec lequel nous concluons :

Aujourd'hui, le réseau de télévision Globo contrôle un quart de la production des films brésiliens, de la conception à la mise en marché. Entre 1998 et 2003 (Gatti 2005 p. 90), ce réseau a participé de manière directe à la production de 24 films, et sa suprématie s'est finalement cristallisée l'an dernier, quand les films ayant bénéficié de sa participation ont obtenu plus de 90 % des recettes au box-office du cinéma brésilien et ont occupé plus de 20 % du marché total. Comme le réseau de télévision Globo n'est pas considéré comme producteur indépendant, il est le seul à produire des films au Brésil sans aucun investissement ni aide gouvernementale. (2011, p. 35)

Bibliographie

- Ahmad, Aijaz.** 1992. *In theory: classes, nations, literatures*. Verso : New-York and London.
- Ahmad, Aijaz.** *Jameson's Rethoric of Otherness and the 'National Allegory'*. Social Text, No. 17 (Autumn, 1987), p. 3-25. Publié par Duke University Press.
- Alencar, José de.** 1977 (1857). *O guarani : texto integral*. Editora Atica : São Paulo.
- Alencar, José de.** 2013 (1872). *Os Sonhos d'Ouro*. Maison Editora : Kindle Edition.
- Alencar, José de.** 1992 (1857). *Iracéma : légende du Ceará*. Éditions UNESCO Alinéa : Aix-en-Provence/Paris.
- Alencar, José de.** 1986 (1878). *Iracema : lenda do Ceará*. Éditions Ática S.A : São Paulo.
- Anderson, Benedict.** 1983 (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Éditions Verso Press : New-York et Londres.
- Aron, Paul. Saint-Jacques, Denis. Viala, Alain.** 2010. *Dictionnaire du littéraire*. Édition Quadrige : Paris.
- Ashcroft, Bill. Griffiths, Gareth et Tiffin, Helen.** 2000. *Post-Colonial Studies: the key concepts ; sous la rubrique: third world*. Routledge: New-York et Londres.
- Avellar, José Carlos.** 1982 (1995). *Seeing, Hearing, Filming: Notes on the Brazilian Documentary* dans **Randal, Johnson et Stam, Robert.** 1995. *Brazilian cinema*. Columbia University Press : New York.
- Barthes, Roland.** 1980. *La chambre claire : notes sur la photographie*. Cahiers du cinéma : Paris.
- Basílio da Gama, José.** 2006 (1769). *O Uruguai*. Éditions Record : Rio de Janeiro.
- Bauman, Zygmunt.** 2000. *Liquid Modernity*. Polity Press : Cambridge.
- Bazin, André.** 2010 (1976). *Qu'est-ce que le cinéma?*. Éditions du Cerf : Paris.
- Benjamin, Walter.** 1985 (1928). *Origines du drame baroque allemand*. Flammarion : Paris.
- Bergala ALAIN.** 2011. *Godard/Groulx : quel partage de cinéma? Le Chat dans le sac comme film-charnière* dans Nouvelles-vues no 14 (Hiver 2012-2013). Nouvelle-Vague et Cinéma direct : rencontre France-Québec. Disponible en ligne : <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-14-hiver-2012-13-nouvelle-vague-et-cinema-direct-rencontres-france-quebec/articles/godardgroulx-quel-partage-de-cinema-le-chat-dans-le-sac-comme-film-charniere-dalain-bergala/>

Bernd, Zilá. 1995. *Littérature brésilienne et identité nationale: dispositifs d'exclusion de l'Autre*. Editions L'Harmattan : Paris.

Bernd, Zilá. 2007. *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Tomo Editorial : Brasil.

Bhabha, Homi K. 1990. « Introduction narrating the nation » dans *Nation and Narration*. Éditions Routledge : Londre et New-York.

Bosi, Alfredo. 2000. *Culture brésilienne : une dialectique de la colonisation*. Collection Recherches Amériques Latines Série Brésil. Éditions L'Harmattan : Paris-Montréal

Bouchard, Gérard. 2000. *Genèse des nations et cultures du nouveau monde. Essai d'histoire comparée*. Boréal : Montréal.

Bouchnak, Abdelhamid. 2010. *L'allégorie comme discours politique dans Underground d'Emir Kusturica*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

Bourdieu, Pierre. 2001. *Langage et pouvoir symbolique*. Éditions Fayard : Paris.

Calvié, Laurent. 2002. *Notes sur la théorie de l'allégorie chez les rhéteurs grecs* disponible dans **Gardes Tamine, Joëlle** ed. 2002. *Allégorie corps et âme ; entre personification et double sens*. Publications de l'Université de Provence : Aix-en-Provence.

Chanady, Amaryll. 1999. *Entre inclusion et exclusion : la symbolisation de l'autre dans les Amériques*. H. Champion : Paris

Comolli, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder : a inocência perdida : cinema, televisão, ficção, documentário*. Introduction par Cesar Geraldo Guimarães et Ruben Caixeta. Editions UFMG : Belo Horizonte.

Comolli, Jean-Louis. 2004. *Voir et pouvoir : l'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Verdier : Lagrasse.

De Andrade, Oswald. 1928. *Manifesto Antropófago (Manifeste anthropophage)*. *La Revista de Antropofagia*. Le texte est disponible en langue originale et en français sur : http://www.revuesilene.com/images/30/extrait_143.pdf

Desbois, Laurent. 2010. *L'odyssée du cinéma brésilien, de l'Atlantide à la Cité de Dieu*. Édition L'Harmattan : Paris.

Dumarsais, César Chesneau. 1729 (1967). *Les Tropes*. Slatkine Reprints : Genève.

Enders, Armelle. 2008. *Nouvelle histoire du Brésil*. Éditions Chandeigne : Paris.

Fontanier, Pierre. 1977. *Les figures du discours*. Édition Flammarion : Paris,

Galeano, Eduardo. 1971 (1981). *Les veines ouvertes de l'Amérique latine*. Collection Terre humaine Poche. Éditions Plon : Paris.

Gardes Tamine, Joëlle ed. 2002. *Pour une définition restreinte de l'allégorie* dans **Tamine, Joëlle** ed. 2002. *Allégorie corps et âme ; entre personnification et double sens*. Publications de l'Université de Provence : Aix-en-Provence.

Garneau, Michèle. Automne 2001. *Effet de théâtralité dans la modernité cinématographique*. L'Annuaire théâtral, no 30.

Garneau, Michèle. Automne 2011. *Autorité de la technique chez Pierre Perrault*. Texte obtenu dans un recueil de textes pour le séminaire : La médiation audiovisuelle présenté à l'Université de Montréal.

Gatti, André Piero. 2005. *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)*, thèse de doctorat, Universidade Estadual de Campinas: Campinas.

Haberly, T, David. 1983. *Three sad races, Racial identity and national consciousness in Brazilian literature*. Cambridge University Press : New York

Jameson, Fredric. 1981 *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press : Ithaca, N.Y.

Jameson, Fredric. Automne 1986. « Third-World literature in the Era of Multinational Capitalism ». *Social Text*. No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88

Johnson, Randal. 1982 (1995). *The rise and fall of Brazilian Cinema, 1960-1990* dans **Randal, Johnson et Stam, Robert.** 1995. *Brazilian cinema*. Columbia University Press : New York.

Johnson, Randal et Stam, Robert. 1995. *Brazilian cinema*. Columbia University Press : New York.

Léry, Jean de. 1580 (1975). *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. Édition, présentation et notes par Jean -Claude Morisot ; index des notions ethnologiques par Louis Necker. Éditions Librairie Droz : Genève.

Machado de Assis, Joaquim Maria. 2005 (1881). *Mémoires posthumes de Brás Cubas*. Édition Métailié : Paris

Marsolais, Gilles. 1994. *Les Mots de la tribu* dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques*. Volume 4, numéro 2, hiver 1994, p. 133-150.

Molinié, George. 1992. *Dictionnaire de rhétorique*. Collection Le livre de poche. Édition Librairie générale française : Paris.

Morier, Henri. 1989. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Presses Universitaires de France : Paris

Moser, Walter. 16 mai 2006. Colloque ACFAS sur l'Amérique Latine, McGill University Montréal ; communication : *Le road movie brésilien et l'histoire nationale. Réflexions sur le film Iracema, uma Transa Amazônica* .

Moura, Hudson. Automne 2011. *Présentation. L'ascension du cinéma moderne brésilien* dans *Cinemas : revue d'études cinématographiques*. Volume 22, numéro 1, automne 2011, p. 7-39.

Niney, Francois. 2000. *L'épreuve du réel à l'écran*. De boeck : Bruxelles.

Paranagua, Paulo Antonio. 1987. *Ruptures et continuité : les années soixante-dix - quatre-vingt* dans **Paranagua, Paulo Antonio.** 1987. *Le cinéma brésilien*. Éditions Centre Georges Pompidou : Paris.

Paranagua. Paulo Antonio. 1980. *Iracema*. Paru dans la revue *Positif* du mois de janvier 1980. P. 70

Pasolini, Pier Paolo. 1976. *L'expérience hérétique*. Payot : Paris

Pérez-Jean, Brigitte. Eichek Lojkin, Patricia. 2004. *L'allégorie de l'antiquité à la renaissance*. Honoré Champion éditeur ; Paris.

Reboul, Olivier. 1984. *La rhétorique*. Collection Que sais-je ? Presses Universitaires de France : Paris

Reis, Roberto. 1992. *The self portrait and the back of the portrait*. Dans *The pearl necklace : Toward an archeology of Brazilian Transition Discourse*. Traduit par Aparecida de Godoy Johnson. University Press of Florida : Florida.

Rocha, Glauber. 1965. *A estética da fome (Esthétique de la faim)*. dans **Pierre, Sylvie.** 1987. *Glauber Rocha*. Éditions Cahiers du cinéma : Paris.

Santa Rita Durão, Frei José de. 2003 (1781). *Caramuru : Poema Épico do Descobrimento da Bahia*. Éditions Martin Claret : São Paulo.

Salles Gomes, Paulo Emilio. 1973. *Trajectoire dans le sous-développement* dans **Paranagua, Paulo Antonio.** 1987. *Le cinéma brésilien*. Éditions Centre Georges Pompidou : Paris.

Santiago, Silviano. 2001. *The space in-between, Essays on Latin American Culture*. Duke University Press : Caroline du nord.

Sarzynski, Sarah. *Documenting the social reality in Brazil : Roberto Rossellini, the Paraíba Documentary School, and the Cinema Novistas* dans *Global Neorealism : The Transnational History of a Film Style*. University Press of Mississippi

Schwarz, Roberto. 1988. *Brazilian Culture : Nationalism by elimination*. New Left Review I/167, January-February.

Schwarz, Roberto. 1992. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. Ed. et avec une introduction par John Gledson. Verso : London Weinmann

Schwarz, Roberto. 1992. *The importing of the Novel to Brazil and its Contradictions in the Work of Alencar* dans *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. Édition Verso: London- New-York

Segalen, Victor. 1986 (1944). *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers ; et Textes sur Gauguin et l'Océanie*. Fata Morgana : Paris

Solanas, Fernando. Getino, Octavio. 1968 (2001). « Vers un troisième cinéma ». *CinémAction*, no 101 (4^e trimestre), p.96-114.

Sommer, Doris. 1993. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. University of California Press : Californie

Sommer, Doris. 1990. Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America. Texte disponible dans: **Bhabha, Homi K.** 1990. Introduction narrating the nation dans *Nation and Narration*. Éditions Routledge : Londre et New-York

Stegagno Picchio, Luciana. 1981. *La littérature brésilienne*. Collection Que sais-je ? Presses universitaires de France : Paris.

Todorov, Tzvetan. 1977. *Théories du symbole*. Éditions du Seuil.

Vandendorpe, Christian. 1999. *Allégorie et interprétation*. Article publié dans : *Poétique*, no 117, février 1999, p.75-94 disponible en ligne sur : http://www.ruor.uottawa.ca/fr/bitstream/handle/10393/12804/Vandendorpe_Christian_1999_Allégorie_et_interprétation.html?sequence=6.

Vasconcelos, José. 1997 (1925). *The cosmic race : a bilingual edition*. Traduit et annoté par Didier T. Jaén. Johns Hopkins University Press : Baltimore.

Von Martius, Karl Friedrich Philipp. 1843. *How the History of Brazil Should Be Written*. Traduit et rapporté dans **Bradford Burns, E.** 1967. *Perspectives on Brazilian History*. Columbia University Press : New-York.

Weinmann Heinz. 1990 *Cinéma de l'imaginaire québécois : de « La petite Aurore » à « Jésus de Montréal »*. Édition de l'Hexagone : Montréal.

Xavier, Ismail. 1982(1997). *Allegories of Underdevelopment : Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. The University of Minnesota Press : London et Minneapolis

Xavier, Ismail. 1990. *Iracema: Transcending Cinema Verité* dans **Burton, Julianne.** 1990. *The Social Documentary in Latin America*. University of Pittsburgh Press : Pittsburgh

Young J.C, Robert. 1995. *Colonial desire, Hybridity in theory, culture and race*. Éditions Routledge : Londre et New-York

Filmographie :

Bodansky, Jorge et Senna, Orlando. 1974. *Iracema : uma transa amazônica*. Une production de Wolf Gauer et Stop Film. 1 vidéodisque (95 min.) : son, couleur.

Diegues, Carlos. 1966. *A Grande Cidade ou As Aventuras e Desventuras de Luzia e Seus 3 Amigos Chegados de Longe*. ?????

Diegues, Carlos. 1980. *Bye bye Brasil*. 1 vidéocassette (115 min.) : son, couleur.

Gabriel, Mark. Goldberg, Eric. 1995. *Pocahontas*. Une co-production de Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation. 1 vidéodisque (81 min.) : son, couleur.

Malick, Terrence. 2005. *The New World*. Une co-production de New Line Cinema, Sunflower Production, Sarah Green Film, First Foot Film, The Virginia Company LLC. 1 vidéodisque (135 min.) : son, couleur.

Pereira dos Santos, Nelson. 1971. *Como era gostoso o meu francês = How tasty was my little Frenchman*. Une co-production de Condor Filmes, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, Regina Filmes. 1 vidéocassette (80 min.) : son, couleur.

Pereira dos Santos, Nelson. 1963. *Vidas secas*. Une co-production de Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, Sino Filmes. 1 vidéodisque (100 min.) : son, noir et blanc.

Rocha, Glauber. 1980. *Idade da terra*. Une co-production de C.P.C Cinematografica, Embrafilme, Filme 3, Ponto Filmes, Glauber Rocha Comunicações Artísticas. 2 vidéodisques (Film + extras- 250 min.) : son, couleur.

Sganzerla, Rogério. 1968. *O Bandido da luz Vermelha*. Une production de Urano Filmes. 1 vidéodisque (92 min) : son, noir et blanc.

Virunmundo ???

ANNEXE A : Traduction de la discussion en Bonus avec le DVD d'*Iracema* : *Uma Transa Amazônica*.

Traducteur : Alex Ferraz

Révisé par : Jean-Sébastien Houle

Ismail Xavier(critique) : Premièrement, il nous faut situer les faits et la période historique qui ont façonné le film. Il a été réalisé en 1976, époque de grand bouleversement et affectée par de fortes répressions dues à la présence de la dictature. C'est une raison qui explique pourquoi le film marqua le territoire culturel et national. À l'époque, dans tout le Brésil, l'envie de s'exprimer était devenue un désir parmi la population. Les différents objets culturels étaient au service de ce projet : photographies, livres, films.

J'ai eu la chance de voir plusieurs de ses productions dans leurs versions non censurées. C'étaient souvent des documents réalisés et diffusés par des amis et, enfin, il y a eu un impact. Ces nouvelles productions n'étaient plus uniquement de l'art, mais des gestes : un acte de résistance à l'encontre des limites imposées par le régime.

Scènes diverses tirées du film.

[2:59] : Cette période cinématographique pourrait se définir comme la tendance à amalgamer les genres. Il s'agissait à la fois de documentaire et de fiction. Une grande partie de la production s'est alors dirigée vers d'autres avenues, elles se sont intellectualisées, dramatisées par certains points et leurs objectifs étaient de permettre de disloquer les représentations et les thèmes classiques. Tout cela dans l'objectif ultime de faire réfléchir sur la réalité. C'est dans cette optique qu'*Iracema* représente une nouvelle méthode dans le style entrevue classique, puisqu'il y a une distanciation avec la forme traditionnelle. Cette distance est principalement due au contrat qui s'est établi entre l'équipe de tournage et les différents individus ayant servi de personnages. Le film s'est construit sur une base où il ne serait plus simplement fiction ou documentaire, mais en tant qu'Histoire fictionnalisée.

Scène du film.

[4:38] Une des originalités flagrantes du film est cette forme de combinaison entre document et fiction, mais aussi le contrat entre les divers membres de la production, et la réalité représentée. Je ne peux pas me souvenir d'une expérience similaire au sein de la filmographie brésilienne. C'est aussi une question liée à la théâtralité de l'ensemble. Il y a l'acteur, le personnage, la personne qu'est l'acteur, et le fait caméra, puisque chaque fois que la caméra filme elle amène un peu du théâtre avec elle. C'est ce que le film réussit à produire. C'est un nouvel espace, un nouveau territoire, et de nouveaux individus avec lesquels la caméra doit entrer en communication.

Scène du film

[6:00] Normalement, lors du visionnement d'un film de fiction, toute la rhétorique sur la réalité était oubliée, puisque seul l'artifice était reconnu. Le réel, pour sa part, était nié puisqu'il était jugé trop aisément manipulable par les différentes techniques cinématographiques. *Iracema* met en doute cette idée, puisqu'il est impossible de simplement considérer le film comme une fiction. Comment nier la vérité qui avait été exposée sous l'oeil de la caméra? On ne peut pas réduire le film à une simple illusion du cinématographe. Il y a un ton plus réaliste, une ligne qui dévie les personnages d'une idéalisation quelconque et qui fait d'eux des représentants de la réalité. Il y a tout un travail autour du personnage d'Iracema et qui s'étend sur l'ensemble de son corps. Elle devient un signe de la décadence et de la pauvreté qui existait au sein du pays. Tout ces éléments s'articulent autour des autres personnages faisant aussi office de représentants du grand Brésil; particulièrement à travers les camionneurs.

C'est à la fois une exploration du territoire, mais aussi des diverses représentations de l'Autre, et peut-être en particulier celle de la femme. La relation que tisse le réalisateur avec les acteurs et leurs personnages est importante, notamment celle de l'actrice jouant Iracema. Lui, un réalisateur important au Brésil, rencontre cette actrice qui n'en est pas une. Elle, doit apprendre à jouer, à comprendre l'acte de la représentation. Il se produit une forme de symétrie avec l'histoire du film. Cette initiation et connaissance de l'Autre.

Scène du film

[8:05]**Paulo César Peréio(l'acteur interprétant Tião)** : Durant le tournage, ils ont voulu protéger l'actrice jouant Iracema et la former. Ils ont toujours essayé de l'éloigner de moi, comme si j'étais réellement le pêché qui viendrait à la corrompre. Tout cela, à cause de ma réputation de coureur de jupons.

Ce que je venais à signifier, non seulement au sein du film, mais aussi dans le Brésil du moment, c'était l'idée du révolutionnaire, du rebelle. Mon personnage c'est l'opposition contre la censure, contre l'exploitation des travailleurs. Tout mon personnage invoquait cette réalité. On retrouvait un peu du *Easy rider*, quoique pas très *easy*, quand on prenait en compte la difficulté qu'était la traversée de la Transamazonienne, où les routes étaient encore à faire. Quant à ma participation au film, elle fut plutôt difficile, puisque je ne savais pas conduire à l'époque, ce qui se ressent lors de certaines scènes, mais vient donner un effet de spontanéité, de naturel.

Scène du film.

[11:09]Ne me demandez pas de faire la distinction entre le documentaire et la fiction. C'est une question qui ne m'a jamais réellement effleuré l'esprit. Personne ne peut vraiment affirmer ce qu'est la réalité et la fiction. Au cinéma, il est normal de construire de nombreux mensonges par des vérités, tout comme pour construire une vérité on utilise des mensonges. La question de la fiction, le mot lui-même, présuppose un lien avec des formes de vérités.

[11:40]**Ismail Xavier** : La question de la réalité au cinéma englobe forcément celle de l'illusion qu'il produit. La question fondamentale qu'engendre *Iracema* se situe là. Malgré l'amalgame des genres, le film n'a aucun problème à tenir un discours sur la réalité du Brésil, de l'Amazonie et, forcément, sur le politique. Ce n'est pas que la question de la différenciation entre le documentaire et la fiction qui est intéressante au sein du film, mais ce sont aussi les autres problématiques afférentes telles que le rapport du cinéma et du monde, de la relation entre le personnage et la personne qui l'interprète, etc. C'est une œuvre qui démontre les capacités du cinéma.

[12:34]**Fernando Meirelles (cinéaste)** : À l'époque, j'étudiais l'architecture, et j'aimais le cinéma

comme spectateur avant tout. Mais un jour, j'ai assisté à *Iracema*, et soudainement je connus une expérience qui m'a transformé. Le film m'avait enchanté. C'était tout autant sa réalisation que la représentation qui y était faite. Je compris à ce moment que mon futur était là. Ce film est si important pour moi, que sans hésiter je l'appelle le plus grand film brésilien.

Ce que la structure a d'intéressant est la manière dont les personnages, qui sont rencontrés sur la route, viennent à s'intégrer à l'ensemble. Cette façon de produire m'influença énormément. Quand je regarde le film, il y a toujours des questions qui m'interpellent. Qui est exactement l'actrice d'Iracema? Peut-elle recevoir ce titre? Car rien ne suppose qu'elle peut avoir été une réelle actrice, mais simplement une gamine rencontrée sur la rue, et qui était à la fois elle et Iracema. J'aurais aimé la rencontrer! Je voudrais savoir où elle est en ce moment.

Scène du film.

[14:31] **Conceição Senna (actrice)** : Les relations qu'elle avait étaient fort bizarres, voire mal vues. Elle était amie avec des prostitués et on peut le voir durant le film. Mais elle assumait ce statut. Toutefois, elle avait aussi sa pudeur, comme lors de la scène où elle se déshabille. Il a fallu que les différents acteurs l'aident à se préparer mentalement et lui expliquent que c'était chose courante, qu'il n'y avait rien là d'honteux. Lorsque le moment est venu, sans aucune hésitation, elle joua parfaitement la scène. Elle était naturelle. Ce genre de préparation a été effectué à plusieurs reprises. Lors d'une scène, où elle doit descendre d'un camion, Peréio trouva une manière de l'aider. Dans cette séquence, elle devait dire qu'elle était maligne et descendre du véhicule. Cependant, le ton n'y était jamais. Alors, Peréio l'a mis aux défis, non pas le personnage, mais l'actrice, ce qui donna une scène très spontanée où elle descend du véhicule. C'est bien la manière de définir sa manière de jouer, elle avait souvent les intuitions de son personnage. Elle était fort brillante, pour passer à travers tout ce travail, se traîner cette mauvaise réputation, et pourtant réussir ce qu'on lui demandait.

Je pense souvent à elle et à l'estime que je lui porte. Vous savez, enlever quelqu'un de son habitat et lui montrer autre chose ce n'est pas sans conséquence. Lors d'un séjour dans un hôtel à Berlin, j'ai commencé à m'inquiéter sévèrement pour elle. Je l'ai invité à vivre avec moi, ce qui dura une année.

J'ai tenté de lui trouver des rôles, mais personne ne semblait vouloir d'elle. Je voulais lui offrir une autre opportunité que son ancienne vie. Toutefois, quand nous avons compris que ce n'était pas possible, sans problème, elle y est retournée.

Un fait intéressant; lorsqu'on transportait les deux prostitués dans l'avion vers la ferme, il s'est déroulé une anicroche avec le propriétaire, ce dernier a cru que nous étions des inspecteurs du fisc. Il nous a retenus pendant un certain temps pour savoir qui nous étions. Lorsqu'on m'a appelé pour jouer mon personnage, Thérèse, j'étais déjà en bouilli par tout ce que j'avais vécu durant la journée. Au moment où on me pousse hors de la camionnette, les tremblements et les cris étaient réels.

[18:23]**Jorge Bodanzky(le réalisateur)** : Qu'importe où nous étions, on nous suspectait toujours de quelques choses. Nul ne voulait nous faire confiance, on nous jetait des regards accusateurs. La raison était que nous étions des gens de l'extérieur, sans même parler du fait que nous avions cet équipement avec nous. Cela peut sembler peu, mais c'était suffisant pour que nous devenions le centre de l'attention. Pendant tout le long du tournage, une tension s'était accumulée entre nous et les gens de la région. Il y avait de nombreuses barrières qui nous bloquaient. On nous empêchait de passer. L'équipement amenait toujours de nombreuses interrogations sur nos motivations et sur qui nous étions. Les gens s'imaginaient que nous avions probablement volé les caméras ou alors que nous étions des contrebandiers. Mais, à l'inverse, nous craignions aussi de nous faire voler notre équipement.

L'équipe principale, composée de 5 ou 6 personnes, se déplaçait dans une camionnette Volkswagen. Elle était devenue notre demeure. Cette équipe, qui était en réalité l'esprit même du film, était composée du coréalisateur, le directeur photo, le preneur de son, l'assistant-principale qui était aussi notre homme à tout faire et de Conceição qui s'occupait un peu de tout le monde. L'avantage de ce groupe fermé est que l'ensemble des rôles était connu de tous, chacun avait sa fonction et s'attelait à sa tâche. Moi, je m'occupais de tout ce qui était technique et de les diriger. On se devait d'être agile lors du tournage, dans la mesure qu'on ne disait jamais «*coupée*» ou «*on tourne*», car on se devait de préserver l'ambiance qui avait été obtenue, cette fameuse magie du moment. On avait notre système qui permettait de garder le rythme du tournage.

Scène du film.

[20:29] Dans l'une des dernières parties du film, il y a une scène de billard et on se devait de provoquer un événement pour détendre l'atmosphère. Alors, au moment où Peréo entre, il a reconnu le conducteur de la camionnette et est venu le saluer. Il ne l'a pas fait en tant que personnage, mais en étant lui-même. Ceci a permis de donner l'impression aux gens du village qu'il connaissait au moins quelqu'un.

Scène du film.

[21:05] Nous étions au courant que la région était soumise à de nombreux conflits. Plusieurs personnes y ont été assassinées tandis que d'autres ont été obligés de donner leur terre.

Scène du film.

Le film a été monté en Allemagne avec une monteuse qui ne parlait pas portugais, du moins avec moi, ce qui a occasionné quelques troubles. Toutefois, le film a été fort populaire, plus particulièrement sur la version pour la télévision. Le film a gagné en visibilité, ce qui nous a permis de recevoir une invitation pour Canne. Mais, ce qui nous préoccupait davantage était de savoir comment ce film pouvait être vu au Brésil. Nous avons tenté à plusieurs reprises et à différents moments de le libérer de la censure. Tous nos efforts étaient récompensés par de la frustration. Ils ont utilisé différentes raisons pour expliquer pourquoi le film ne pouvait pas avoir une base de diffusion légale au Brésil, comme le fait qu'il s'agissait d'un film étranger. Ils refusaient d'admettre qu'il s'agissait d'une véritable censure. Il ne s'agit pas de la voiler pour la cacher. Ce n'est que des années plus tard que des documents nous sont parvenus et qui nous autorisaient à diffuser le film au Brésil.

Ce fut notre coproducteur qui amena la première copie, il était arrivé à Buenos Aires et c'est là que commença la diffusion du film. Le film était projeté chez lui ou chez moi, ensuite dans des ciné-clubs, ou encore dans des événements privés. Le film provoqua un choc. Initialement, c'était nos amis qui avaient eu la possibilité de le voir, mais très vite il fut diffusé par de nombreux

mouvements. Que ce soit des groupes en Amazonie ou alors celui des ciné-clubs qui possédait un important réseau de diffusion à cette époque, c'était l'unique méthode pour permettre sa diffusion au Brésil.

Ce n'est que dans les années 80, où nous avons obtenu tous les papiers nécessaires qu'il fut libéré. Enfin, il put faire la tournée des festivals et acquérir un distributeur ce qui nous permit d'acquérir les derniers documents qui permettaient de lever complètement le voile de la censure.

[24:00]**Orlando Senna(co-réalisateur)** : Il était venu me rencontrer chez moi à Rio de Janeiro et il était très enthousiasmé à réaliser un film dans l'Amazonie. Son enthousiasme provenait du fait que la production était bien préparée. On pourrait même dire qu'elle était armée face aux défis qui l'attendaient, puisque le film serait soutenu par la télévision allemande. Lors d'un voyage de pêche où nous sommes parties sans rien dans nos mains, nous avons commencé à imaginer ce qu'allait être *Iracema*, son histoire et sa forme.

Lorsqu'on arrivait sur un des lieux du tournage, on ne commençait pas à tourner immédiatement. Avant ça, il était important qu'on fasse connaissance avec les gens habitants l'endroit, et c'est seulement à ce moment qu'on pouvait filmé. C'était une toute nouvelle façon pour nous de filmer. Alors, souvent on a croisé les doigts pour tout ce qui était de la qualité de l'image, de l'atmosphère de la scène et du tournage en lui-même. C'était important pour nous de réussir ces idées, cette proposition de tournage qu'on avait imaginée, tout en sachant que la chance était limitée dans ce format, que l'échec et la réussite étaient tous deux possibles en égale mesure.

[25:45]Scène du film.

[26:05]**Carlos Alberto Mattos** : *Iracema* a amené une grande nouveauté pour le cinéma brésilien. À l'époque il était dominé bassement par un langage fortement allégorique avec des paysages imaginaires et purement mythologiques. Ces images n'étaient pas que de purs phantasmes. Les questions brésiliennes n'étaient jamais vraiment abordées. *Iracema* a créé un choc avec la réalité. Puisque les acteurs amenaient leurs préoccupations personnelles au sein du film, ils la teignait de la réalité ambiante comme pouvait le faire un documentaire. La partie fictionnelle devient inséparable

de la réalité, car elle refuse de dissimuler certains faits. Je me rappelle une scène de bar où Peréo parle avec d'autres camionneurs, et, soudainement, la caméra se décentre des acteurs et commence à vagabonder entre les tables, à regarder les personnes réelles du milieu. Ce mélange entre ce qui a été préparé pour la caméra et l'imprévu de la réalité se retrouve à plusieurs moments du film. Par cette méthode, la réalité et la fiction sont mises sur le même pied d'égalité.

Ce mélange est maintenant rependu au sein du cinéma national, il suffit de penser à un film comme *Cidade de Deus*. Cette partie documentaire que l'acteur apporte à la construction de la fiction occupe désormais une place importante au sein de notre cinéma. C'est *Iracema* qui a ouvert la voie, qui a amené cette forme moderne du cinéma au Brésil.

Iracema n'attaque pas que l'illusion engendrée par le cinéma, mais aussi celle de la propagande officielle qui dominait la nation à l'époque. La part fictionnelle dénonçait l'idéologie que le gouvernement avait créée autour du Grand Brésil, de l'omniprésence des slogans nationalistes qui étaient continuellement visibles, et ce, en les montrant tout simplement. La part documentaire ramenait la réalité quotidienne de l'individu. À l'écran, il se produisit une déconstruction de l'illusion d'un pays qui allait de l'avant, de cette idéologie qui ignorait tous les problèmes réels. Le film parvenait à faire remonter à la surface cette misère quotidienne : pauvreté, esclavage, prostitution infantile, exécutions et tant d'autres problèmes. Il s'agissait de briser le discours qui dissimulait l'état de délabrement du Brésil. Lorsqu'on voyait le transport des deux prostitués, c'était surtout une occasion de voir la déforestation violente que le pays avait subie. C'est là toute l'intelligence de la narration du film, elle s'interrompait pour donner à voir la réalité derrière l'image que le pays s'était donnée.

[2:31] **Wolf Gauer (Producteur)** : C'était un film qui marqua la culture allemande, qui posait certaines questions sur l'industrie forestière et l'environnement. Grâce aux nombreuses copies que les institutions gouvernementales avaient produites et diffusées, le film est devenu un terreau fertile pour de nombreux débats.

[4:09] **Jorge Bodanzky** : Sans ce film, les nombreux incendies de forêt qui frappaient le Brésil auraient été ignorés. À l'époque, nous ignorions ce fait. Lorsque nous avons vu cet incendie de forêt,

nous savions qu'il fallait le filmer. L'un des plans emblématiques du film, un long traveling sur la forêt en feu, a créé de vifs émois. La raison est que personne ne connaissait l'ampleur de la dévastation. C'était la première image qui relatait un tel événement.

[4:38] Scène tirée du film

[5:43]**Wolf Gauer** : Jamais un peuple n'avait, jusqu'à lors, été approché cinématographiquement de cette manière. Il apparaissait dans toute sa réalité. C'est la forme choisie, respectueuse et discrète, qui permet de l'appréhender au naturel.

[6:03] Scène du film

[6:29]**Conceição Senna** : Lors d'une scène du film où elle devait servir deux autochtones dans une cantine, elle avait refusé de la tourner, sous prétexte qu'elle n'aimait pas les gens de leurs races, de sa race.

[6:45] Scène du film

[7:09] **Edna de Cássia (l'actrice jouant Iracema)**: Si vous me demandez pourquoi, je pleurais lors de cette scène? La raison était que je ne voulais pas servir les autochtones, mais que je devais le faire.

J'étais dans un auditorium de radio quand le réalisateur et le producteur sont arrivés, et m'ont demandé si je ne voulais pas participer à un film. Sur le moment, je suis resté fort surprise, car alors je n'avais que 15 ans et je n'avais jamais mis les pieds dans un cinéma pour y voir un film. Au début, la proposition ne m'intéressait guère. Mais, Orlando Senna me parla au point de me convaincre. Ensuite, il est venu chez moi pour parler avec ma famille.

[8:17]**Jorge Bodanzky** : Nous voulions qu'Iracema soit une jeune fille, pour rendre crédible son initiation à la prostitution, qui arrive habituellement aux alentours des douze et quatorze ans. Une personne si jeune avec cette apparence physique aurait été impossible à trouver dans un milieu de

cinéma ou de théâtre. Alors, on a commencé à chercher un peu partout, mais nous ne la trouvions nulle part. Normalement, le type d'Iracema est une personne commune, on les trouvait errants entre la périphérie des villes et de la forêt amazonienne. Pourtant, on ne parvenait pas à la trouver. Le dernier jour, un chauffeur de taxi nous avait recommandé d'aller dans un auditorium de radio et c'est là que, soudainement, on l'a trouvé.

[9:11] **Edna de Cássia** : Je n'ai jamais eu la volonté d'être une actrice, c'est simplement arrivé. Au contraire, de ce qu'on peut croire, ce n'est rien de facile. Avec le film, j'ai eu de nombreux ennuis, je devais faire des choses que je n'aimais pas.

Je suis allé à Rio de Janeiro, Sao Paulo, Salvador, et à chaque fois j'ai été impressionné. Après, je suis retourné à ma réalité qui était ma ville et ma famille. J'ai étudié et je suis devenu professeur, et aujourd'hui je suis une mère de deux fils et même grand-mère.

J'ai reçu le prix de la meilleure actrice dans le Festival du Brésil en 1980.

Faire des scènes avec Peréio n'était pas très dur, car la majorité était faite sur le mode de l'improvisation. Il suffisait de lui parler pour découvrir la voie vers laquelle la scène irait. Les dialogues sortaient d'eux-mêmes.

[11:35] **Paulo César Peréio** : Il était convenu avec moi qu'il n'y aurait pas de dialogues écrits. Il n'y avait pas de direction d'acteur avec moi, que cela soit maintenant ou avant. Je me considère comme une personnalité performative et c'est là que se déterminait mon jeu d'acteur. Je crois qu'il faut capter les choses de l'existence, un peu à la manière d'un documentaire sur le personnage. Ce que vous voyez de lui, c'est moi! C'est comme ça que je me comportais et encore aujourd'hui c'est ma manière d'agir.

[12:19] **Edna de Cássia** : La dernière rencontre entre Peréio et Iracema fut comique. Il arrive sans connaître cette Iracema, sans savoir que le personnage a été modifié pour la scène finale et il lui parle de la dent qui lui manque. Comme ça. Simplement.

[13:37] **Jorge Bodanzky** : Il y a une scène où Iracema se retrouve dans une bâtisse portant le nom de «maison de l'amour», en réalité un bordel et où on commence à la frapper. Il y avait de réels prostitués, il ne s'agissait pas d'un lieu créé pour l'occasion. Nous avons demandé à quelques-unes de

jouer pour nous. J'avais trouvé une maison abandonnée et on les a placés là pour jouer la scène finale. Elles ont commencé à s'imaginer que ce lieu leur appartenait, car elles avaient toujours rêvé d'avoir leurs propres maisons. À la toute fin, Peréio est venu animer cette scène. Sa présence combinée à la fantaisie des prostitués est venue modifier le plan d'origine. Je lui disais qu'il fallait partir, et lui continuait à jouer la comédie.

[15:44]**Edna de Cássia** : Dans une scène, je demandais à Tião de me donner de l'argent et Peréio refusait de me donner cette somme. Alors, Iracema est resté sans argent, ni dent, avec rien sur le bord de l'autoroute.

[16:32] **Jorge Bodanzky** : La scène finale s'est jouée sous l'impulsion de Peréio et de Cássia, et nous l'avons gardé comme tel.

[16:39]**Hector Babenco(cinéaste)** : Je considère qu'*Iracema* est l'un des deux films ayant eu un impact sur la culture cinématographique du Brésil avec *Le Dieu noir et le Diable blond*(Rocha 1964). Ce sont deux films totalement opposés, car Rocha amenait l'utopie et la parodie pour représenter la misère brésilienne. *Iracema* amenait une tout autre histoire avec son final dramatique et réaliste. Tião qui représentait le brésilien et son rêve d'une réussite sociale, économique, d'un peuple qui serait en mesure d'occuper un espace qui soit le sien, la présence d'Iracema montre la défaite de ce rêve quand on voit tous ceux qui sont restés sans rien sur le bord de la route.